

SOIXANTE-DIX-SEPTIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

AVRIL 1935

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS -- 140, Faubourg Saint-Honoré (8^e)

La *Gazette des Beaux-Arts*, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons mensuelles, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

A Paris, 1, rue de la Baume (8^e)

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît sous la direction de Georges Wildenstein. C'était depuis 1923 un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE;

le Comte Moïse de CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre;

S. CHARLETY, recteur de l'Académie de Paris;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux;

ROBERT JAMESON;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs;

ROGER SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, de la Société de Propagation des Livres d'Art;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet);

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques;

CHARLES PICARD, membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne ;

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne;

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

Secrétaire :

JEAN BABELON. PIERRE D'ESPEZEL.

SOMMAIRE

Courrier de l'art antique, par <i>M. Charles PICARD</i> , de l'Institut	193
Pierre Spicre, peintre bourguignon du xv ^e siècle, par <i>M. Jacques BACRI</i> ..	216
Le palais Azem de Damas, par <i>M. Michel ECOCHARD</i>	230
L'énigme de « Monsù Desiderio », par <i>M. Louis REAU</i>	242
Bibliographie.	252
Revue des revues	254

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

TARIF DES ABONNEMENTS

à la *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
{ Autres Pays	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

*(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 X 30 cm.),
les planches sont tirées sur madagascar
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
{ Autres Pays	340 fr.

Les abonnés à la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement l'hebdomadaire *Beaux-Arts*.

Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR.

Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR.

Compte de chèques postaux : Paris 1390-90.

Abonnez-vous à la Gazette des Beaux-Arts et à Beaux-Arts.

BULLETIN D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, à partir du 1^{er} 19

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

* Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an) : FRANCE : 180 fr.

ETRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 210 fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : 230 fr.

Le numéro : 15 fr. (Etranger : port en sus). Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 - Balzac 12-17

Détacher ce bulletin et l'adresser à

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

BULLETIN D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année, six mois, à BEAUX-ARTS, à partir du 1^{er} 19

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

* Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT : FRANCE : un an, 42 fr.; six mois, 23 fr.

ETRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, 56 fr.; six mois, 30 fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, 70 fr.; six mois, 38 fr.

Le numéro : 1 fr. (Etranger : port en sus).

Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, rue de la Baume, 1 - Elysées 21-15

Détacher ce bulletin et l'adresser à

BEAUX-ARTS

1, rue de la Baume, Paris (8^e)

COLLECTION DE
MADAME ANDRÉ SAINT

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT
du XVIII^e siècle

TABLEAUX ANCIENS

par David, Grimou, Vigée-Lebrun, Greuze, Schall, etc.

Œuvre importante de NATTIER "Portrait présumé de Lavoisier"

GRAVURES ANCIENNES

des Ecoles française et anglaise

MEUBLES ET SIÈGES DES MAITRES ÉBÉNISTES

Importante Tapisserie de Beauvais d'après Leprince

Tapis en tissus de la Savonnerie

OBJET D'ART D'EXTRÊME-ORIENT

Paravents en laque de Coromandel

VENTE A PARIS

GALERIE JEAN CHARPENTIER, 76 Faubourg Saint-Honoré

Les 20 et 21 Mai 1935. Exposition les 18 et 19 Mai

Commissaire-Priseur : M^e ETIENNE ADER, successeur de M^{es} Maurice Ader et F. Lair-Dubreuil, 6, rue Favart.

Experts :

MM. J. FERAL et R. CATROUX,
48 bis, av. Kléber

M. Ed. PAPE,
85, rue Lauriston

M. M. ROUSSEAU,
25, rue de Châteaudun

M. A. PORTIER,
24, rue Chauchat

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT
du XVIII^e siècle

TABLEAUX ANCIENS

Céramique, Sculptures, Bronzes

Belles pendules d'époque Louis XVI

Paire de vases en spath fluor monté bronze

SIÈGES COUVERTS EN TAPISSERIE

Salon en tapisserie

Meubles d'ébénisterie

Petites tables, Secrétaires, Commodes,
Régulateur, Bibliothèques, etc.

TAPISSERIE D'AUBUSSON

appartenant à divers amateurs

VENTE A PARIS

Galerie J. CHARPENTIER, 76, Fg Saint-Honoré
les 24 et 25 Mai

Exposition 22 et 23 Mai

Commissaire-Priseur : M^e ETIENNE ADER
Suc^r de M^{es} M. Ader et F. Lair-Dubreuil, 6, rue Favart

Experts :

MM. J. FERAL et R. CATROUX, 48 bis, av. Kléber
M. Ed. PAPE, 85, rue Lauriston

Collection de Monsieur X.

TABLEAUX MODERNES

par Breton, Corot, Decamps, Fromentin,
Meissonier, Troyon, etc.

BRONZES de BARYE

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT
du XVIII^e siècle

Porcelaines, Objets de vitrine, Pendules
Sculptures par CLODION
Paravent en tissu de la Savonnerie

SIÈGES ET MEUBLES

Tapisseries des XVI^e et XVII^e siècles

VENTE A PARIS

Galerie J. CHARPENTIER, 76, Fg Saint-Honoré
le 28 mai

Exposition les 26 et 27 mai

Commissaire-Priseur : M^e ETIENNE ADER
Suc^r de M^{es} M. Ader et F. Lair-Dubreuil, 6, rue Favart

Experts :

M. A. SCHOELLER, 13, rue de Téhéran
M. M. MANNHEIM, 34, rue de Provence
M. E. PAPE, 85, rue Lauriston

SUCCESSION DE M. ALPHONSE TRÉZEL

Tableaux anciens, Pastels

par Boucher, Heinsius, L.-M. Van Loo, Pillement, etc.

ŒUVRES DE GABRIEL DE SAINT-AUBIN

Dessins anciens, Aquarelles

Par Boucher, Coypel, Freudeberg, Huet, Leprince, L.-G. Moreau, H. Robert,
A. et G. de Saint-Aubin, Trinquesse, J. Vernet, etc.

Très belles gravures anciennes

des Ecoles anglaise et française, en noir et imprimées en couleurs

OBJETS VARIÉS, SCULPTURES, PENDULES, BRONZES

Sièges couverts en tapisserie, Sièges variés

estampillés par Poussier, Dupain, Porrot, Gourdin, Boulard.

Meubles estampillés

de Boudin, Saunier, Leleu, Petit, Delorme, Héricourt, Dusausoy, Ohneberg

Tapisseries

dont la vente aux enchères publiques, après décès de M. Trézel, aura lieu à Paris

Galerie Jean Charpentier, 76, rue du Fg-St-Honoré, le vendredi 17 Mai 1935, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M. Henri BAUDOUIN,
10, rue de la Grange-Batelière, 10
Paris

M^e Etienne ADER,
Succes. de M^{es} M. Ader et F. Lair-Dubreuil
6, rue Favart, Paris

M. M. ROUSSEAU
LIBRAIRE
25, r. de Châteaudun

M. F. MAX-KANN
EXPERT
78, avenue Mozart

MM. MANNHEIM
EXPERTS
34, rue de Provence

M. Ed. PAPE
EXPERT
85, rue Lauriston

Exposition particulière : le Mercredi 15 Mai 1935, de 2 heures à 6 heures.

Exposition publique : le Jeudi 16 Mai, de 2 heures à 6 heures

LES BEAUX-ARTS

Edition d'études et de documents

Faubourg Saint-Honoré, 140, PARIS (8^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par

GEORGES WILDENSTEIN

GABRIELLE CAPET

par le

COMTE ARNAULD DORIA

Prix Bernier, décerné par l'Académie des Beaux-Arts, en avril 1935

Un volume in-4 raisin (25 × 32), de 130 pages, dont 24 pages d'illustration offrant, en 52 phototypies, la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice : 100 francs.

PROSPECTUS SPÉCIMEN ILLUSTRÉ SUR DEMANDE



FIG. 1. — FRISE MONUMENTALE D'APOLLONIE D'ILLYRIE (Musée) : GUERRIERS CORINTHIENS AU COMBAT.

COURRIER DE L'ART ANTIQUE

SUR les bords de la Méditerranée, les promenades qu'on peut faire à travers le vaste domaine de l'art antique, plus riche chaque année, n'imposent pas toujours les mêmes itinéraires. S'il est traditionnel d'aller selon les voies de la lumière — *lux ex Oriente* — d'Est en Ouest, faisons cette fois la route inverse, prenant notre départ en Italie où une récente découverte fortuite apprête aux linguistes, aux archéologues, un sujet d'après contestations. La statue, en calcaire du Gran Sasso, trouvée dans les Abruzzes, à Capestrano, province d'Aquila¹, — et qui vient d'une Nécropole apte à nous ménager d'autres surprises —, fait apparaître un guerrier casqué, paré, armé, haut de 1 m. 90, dont le type ethnique n'est pas moins surprenant que le costume. Est-ce là un des *Picentes* issu des Sabins immigrés? Ceux dont le *ver sacrum* fut guidé un jour par l'oiseau prophétique, le plus méditerranéen, le pic? L'équipement hallstattien, et l'inscription en vieux caractères italiotes que porte un des étuis latéraux, vont peut-être aider à comprendre, à dater (fin du VI^e s. av. J.-C.), une si étrange figure. Souhaitons qu'elle ne reste pas trop longtemps énigmatique!

L'Etrurie, mieux connue que les parages de l'Adriatique, avait eu chez nous, au début de ce siècle, un exégète attentif et inspiré, J. Martha, qui ne voulut rien ignorer ni des arts ni de la langue des Tyrrhéniens, ... indéchiffrable, hélas! même après lui. N'a-t-on pas dès lors, en France, un peu trop négligé ce curieux pays des augures et des jeux, qui fournit tant à la plus ancienne Rome? On souhaiterait que les belles découvertes dont il a été récemment question ici-même, toutes les études entreprises pour dater les effigies par exemple de la *Tomba della Pellegrina*, à Chiusi², vinssent, du point de départ, exciter le goût des *Studi etruschi*, même en France. Le renouveau de l'art antique a connu chez nous, ne l'oublions pas, la forme étrusque.

1. F. Cumont, *Comptes rendus Ac. Inscr.*, 1^{er} fév. 1935 : au Musée des Thermes, Rome. Le casque est large comme un bouclier (diam., 0 m. 67), et pourvu d'un cimier.

2. Doro Levi, *Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell' arte*, 1932-1933, p. 8-60, 101-144, pl. I-V.



FIG. 2. — CORÉ ÉTRUSQUE DE LA GLYPOTHEQUE DE COPENHAGUE; terre-cuite.

entre Apollon et Héraclès, — avaient prouvé elles-mêmes qu'aux environs de 500 av. J.-C., les Etrusques étaient en passe de s'égaler à leurs maîtres grecs. En 1930, la Glyptotheque Ny Carlsberg de Copenhague⁶ a acquis une Coré (fig. 2) étrusque, mo-

Art et religion devraient être examinés, cette fois, de pair, dans le nouveau traité d'étruscologie française qu'appellent nos vœux. La monographie documentée, et si vivante, consacrée récemment en Belgique par M. Franz de Ruyt à Charun¹, offre un modèle pour des recherches de cet ordre, la civilisation étrusque nous restant surtout connue, sinon presque uniquement, par ses monuments funéraires. Il en pourrait sortir une histoire pittoresque, d'une race excessive qui conserva jusqu'au déclin ses obscures terreurs et ses primitives violences, avec les lointains souvenirs du vieux monde anatolien.

En pleine époque hellénistique, Larth Sentinate Caesa, dont le portrait est d'un réalisme italien si saisissant, s'allonge encore paresseusement sur le couvercle de son urne-lit à la manière des figures demi-couchées du trépied corinthien de Trebenischte², ou de la statue de la prêtresse [...] oché, à Samos, dans l'ex-voto du sculpteur Généleos³. Et la pose évoque aussi, bien entendu, les vieux sarcophages de Caeré, au British Museum, au Louvre⁴. L'art d'Etrurie fut toujours aussi conservateur qu'outrancier. Cherchant des antécédents à la Cnidia de Praxitèle, *casta impudice*, dans son geste essentiel, M. Chr. Blinkenberg a appelé récemment l'attention⁵ sur une « déesse nue » d'Orvieto, statuette de marbre, qui vient d'un sanctuaire de la Nécropole Cannicella, et semblerait une Coré grecque, si on lui avait donné le moindre vêtement. C'est là l'Aphrodite funéraire étrusco-orientale, qui pourrait, un jour, vouloir ressusciter à nos yeux comme a fait d'abord le parèdre étrusque du *Nocher aux marais*, le Charon des lécythes attiques...

Les grandes statues de terre-cuite trouvées en 1916, à Veii — d'un groupe de la Dispute de la biche

1. *Charun, démon étrusque de la mort*, Bruxelles, 1934.

2. N. Vulitch, *Rev. archéol.*, 1934, I, pp. 26 sqq., pl. VII : ci-après, fig. 6.

3. G. Rodenwaldt, *Neue deutsche Ausgrabungen*, 1930, pl. 6 (milieu V^e s.).

4. Hertha Sauer, *Die archaischen etruskischen Terrakottasarkophage aus Caere*, 1930.

5. Knidia, 1933, pp. 209 sqq., fig. 88-90. M. Fr. Poulsen, *Antike*, VIII, 1934, constate que les Etrusques (p. 95) n'ont pas travaillé primitivement le marbre; il s'agirait, ainsi, d'une importation.

6. Fr. Poulsen, *Die Antike*, VIII, 1932, pp. 90-104, pl. 13-15. Haut., 0 m. 91.

delée en argile, qui peut être de vingt ans plus jeune que les divinités de Veii. Mais c'est le même visage aigu, et voilà le modèle qui correspond à l'Aphrodite nue d'Orvieto, vêtements grecs en plus! — Nous entrevoyons bien là, aussi, la manière *tyrrhénienne*, si savoureuse, dont le vieux sculpteur Vulca, de Veii, fut le maître, avant de devenir l'ordonnateur sobre du Capitole romain. La grande époque étrusque, la plus expansive, a été celle du début du v^e siècle, et non la période d'imitation qui commence après 300. L'ex-voto de Copenhague, destiné à l'intérieur d'un temple, avait été préparé en quatre pièces assemblées avant la cuisson, haut et bas, face et revers. Le costume est celui des Ioniennes, *chiton* jaune clair et petit *himation* oblique peint en brun-rouge; ainsi l'indique la polychromie conservée, qui témoigne pour l'époque de recherches expressives. Jusqu'à l'afflux du luxe hellénistique, les Romains ont gardé l'art exotique et naïf emprunté à leurs voisins du Nord, le goût des dieux de bois et d'argile qui enchantait Caton.

**

Notre connaissance de l'art occidental ne s'enrichit pas seulement pour la ronde-bosse. La Società Magna Grecia, dont les efforts archéologiques sont si méritoires, vient de découvrir à l'embouchure du Silaris (Selè), près de Paestum, le vieux sanctuaire d'Héra Argeia dont la fondation était rapportée aux Argonautes. Lieu-saint précieux, à bien des titres, dont l'exploration à peine commencée nous rend, d'emblée, les premières métopes sculptées de Grande-Grecce; on pourra, désormais, utilement associer leur étude à celle de la série pré-archaïque sélinontienne¹. Selon les renseignements qui nous ont été aimablement communiqués par M. Umberto Zanotti-Bianco², une métope en grès d'un dorique périptère de la fin du vi^e siècle montrait Héraclès disputant le trépied delphique; c'est plutôt, d'après une peinture de vase inscrite, le géant Tityos, qu'on devra reconnaître sur un autre panneau plus archaïque en grès également, dans une scène d'enlèvement (fig. 3).

Le contraste entre la petitesse de la proie convoitée — une déesse pourtant :



FIG. 3. — LA PREMIÈRE MÉTOPE SCULPTÉE DE GRANDE-GRECCE
Le Géant Tityos blessé, dans le Rapt de Léto
(Temple d'Héra Argeia, près Paestum.)

1. *Gaz. Beaux-Arts*, avril 1933, p. 195, fig. 3.

2. Cf. J. Bérard, *Rev. archéol.*, 1934, II, pp. 188-189.

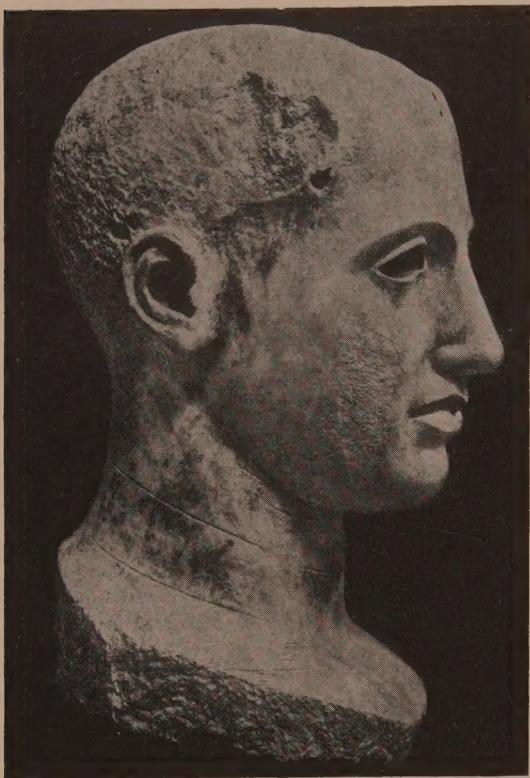


FIG. 4. — TÊTE DE L'APOLLON ALAEOS DE CRIMISA.
Statue de culte *acrolithe* (sans la perruque de bronze).
(Temple de Cirò Marina.)

Léto! — et la force monstrueuse du ravisseur semblerait ici bien naïf. Notons pourtant qu'il se retrouvera un jour jusque dans les proportions si conventionnelles du célèbre groupe de Puget : Persée délivrant Andromède! Tityos, qui cherche en vain à arracher de sa tempe la flèche d'Apollon¹, n'échappera pas à la poursuite vengeresse des Létoïdes; il se retourne, tout en courant, *genou au sol*, dans la posture la plus archaïque; à peine semble-t-il menacer l'ennemi divin, invincible, qui approche. Sur une troisième métope exhumée, on a retrouvé la silhouette d'un Centaure.

Le style est encore partout très gauche, et le relief nous semble excessivement plat. On apprenait tout juste alors, en Grande-Grecce, à détacher les figures. Mais que l'on ne croie point que cet art manquait de promesses! Il y a en lui la vivacité expressive, déjà, dont un Pythagoras de Rhégion — venu un jour de Samos —, fera fructifier le mérite. M. Paolo Orsi, qui est le vétéran de l'archéologie italienne pour la Grande-

Grèce et la Sicile, et l'un des collaborateurs les plus actifs des *Atti* de la Società Magna Grecia, a été très tenté de rapporter à Pythagoras de Rhégion, lui-même, la statue de culte, *acrolithe*, du temple à colonnade axiale et à *adyton* d'Apollon Alaeos, que Lycophron apparentait au dieu de Patara. La ruine, arasée, a été découverte à peu de profondeur dans les sables de la Punta Alice, au promontoire de Crimisa, près Cirò Marina. Par là, selon Lycophon encore, était venu Philoctète. Le maître du lieu-saint nouveau, honoré d'offrandes italiques, quelques-unes d'or et d'argent, portait perruque de bronze sur front de marbre², et il n'est pas peu précieux d'avoir là les restes sculptés d'une statue de culte (fig. 4), la première pour nous, parmi ces périssables symboles composites qui eussent évoqué les grandes effigies chryséléphantines. Coiffé de sa calotte précieuse que ceignait le laurier symbolique, l'Alaeos de Crimisa avait jadis plus grand air : s'il paraît... un peu chauve, imaginons sa coiffure, qui, aux environs de 470, se classerait — chef-d'œuvre intermédiaire —, entre la perruque d'or d'Our, et celles de Womrath (Musée de Bonn) ou de

1. On compareraient le Tityos de Delphes, *Fouilles D.*, IV, 2, 1928, p. 20 sqq.

2. Cf. *Atti Società Magna Grecia* (1932), 1933, pl. XVI. A la base du crâne grossièrement arrondi, on remarquera les mortaises pour fixation de la perruque métallique.

Chianciano (Musée de Florence), sans parler des célèbres masques de parade de la région rhénane. Le type, d'expression un peu figée, n'est pas loin d'évoquer la Tête Chatsworth, ou l'Aurige de Delphes, et il a fallu à M. P. Orsi beaucoup de prudente sagesse, pour n'indiquer qu'avec réserves le grand nom d'artiste qui venait à sa pensée¹.

**

Ce n'est pas seulement vers les confins du couchant, où le soleil en gloire « règne » chaque soir sur la Méditerranée latine, que nous recueillons des monuments nouveaux de l'art antique. Les pays des « Hyperboréens » ont eu, depuis peu, bien des secrets à nous apprendre, d'Apollonia à Trebenischte, et de Tétovo à Duvanlij.

La France envoie en Albanie une mission dont nous ne savons pas assez, peut-



FIG. 5. — FRISE D'APOLLONIA (cf. frontispice) : HOPLITE GREC ET AMAZONE (?).

être, soutenir les efforts, ni vanter les découvertes. On lui doit pourtant d'avoir obtenu que, de ce côté, les plus belles conquêtes de l'archéologie récente n'aient pas été celles, en Epire, de Buthrotum (Butrinto) : site pourtant prometteur, où la légende avait conduit le Priamide Hélénos, et où l'Enée de Virgile entendit, au passage, pleurer Andromaque captive. M. Léon Rey a fait dans Apollonia d'Illyrie la plus heureuse rencontre : celle de la vigoureuse civilisation corinthienne apportée là au VI^e siècle par l'intermédiaire de Corcyre. Les petits bronzes, les vases chatoyants de la nécropole, attestent déjà ces commencements instructifs. Dans la dernière campagne, s'est révélé le grand fragment de frise que reproduit notre frontispice (fig. 1),

¹. M. E. Langlotz, *Frühgriech. Bildauerschulen*, 1927, avait moins hésité pour rapporter à Pythagoras de Rhégion lui-même la tête d'acrolithe du Vatican, pl. 92, assez voisine de celle-ci.



FIG. 6. — TRÉPIED EN BRONZE DE TREBENISCHTE, TROUVÉ DANS UNE NÉCROPOLÉE DE DASSARÈTES ILLYRIENS, Nord du Lac d'Ochrida (Mus. Belgrade.)

rait à Dodone, — figures rieuses et vivaces, d'un entrain endiablé — trouve un rival dans le trépied aux indolentes figures couchées, exhumé en 1933 (fig. 6)². Et l'exploration de la région voisine nous a rendu la Ménade à la nébride de Tétovo, dont

et qu'*Albania* commentait tout récemment. Je n'ai voulu que signaler à nos lecteurs cette fougueuse mêlée des débuts du v^e siècle ; elle semblerait, à en juger par le détail (fig. 5), d'une Amazonomachie. — Si une inspiration de la « Cité des deux mers » y est reconnue, ou celle de Corcyre, nous aurons avec ces fragments — et souhaitons qu'ils se complètent ! — de précieux morceaux d'étude pour un art d'« exportation », bien plus *nordique* que celui, — corinthien aussi en ses réalisations archaïques, — du Laphrion de Calydon, révélé en 1927.

Nous savions par les trouvailles de Trebenischte — qui, chaque année, se multiplient¹ — comment l'influence attique s'était mêlée, quoique secondairement, à celle de Corinthe, dans l'exportation décélée au Nord du Lac d'Ochrida par la riche Nécropole des Dassarètes illyriens. Le grand cratère de bronze décoré aux anses de Gorgones, au col d'un défilé de ces petits cavaliers nus qu'on rever-

1. N. Vulitch, *Rev. archéol.*, 1934, I. p. 26-38; *Oesterr. Jahresh.*, XXVIII, 1933, p. 164-186.

2. Autour de ce trépied, le décor de palmettes sur doubles volutes rappelle celui d'un ex-voto analogue de Métaponte, à Berlin (W. Lamb, *Greek... bronzes*, pl. 45 a).

G.-E. Rizzo, dans son suggestif *Thiasos*¹, n'a pas manqué de faire état. Il rapproche les pelleteries de cette Bacchante nordique de celles du Dionysos qu'il restitue parmi les Ménades du Prado de Madrid, et dont il rapporterait le type, bien avant toute *déformation néo-attique*, à l'invention de Callimaque le Précieux. Observons, pour la Ménade de bronze de Tétovo² (fig. 7), qu'elle n'est pas sans analogie avec une statuette de Dodone depuis longtemps connue — *Femme courant*, aussi — dont



FIG. 7. — MÉNADE DE TÉTOVO : STATUETTE DE BRONZE.
(Musée de Belgrade.)
Revers



FIG. 7. — MÉNADE DE TÉTOVO : STATUETTE DE BRONZE.
(Musée de Belgrade.)
Face

on avait voulu faire récemment, en Allemagne, un type de bronze *spartiate* : ce serait plutôt, semble-t-il, le souvenir de l'art corinthien qu'on retrouverait ici ou là, et voilà bien une raison encore d'être modeste en nos classements si provisoires...

L'industrie péloponnésienne avait des rivales.

Ne négligeons pas, vers le Nord, l'influence attique, sensible à Trebenischte, et qui, dans les importations retrouvées parmi les sépultures sous *tumuli* de la

1. 1934. L'intéressante « base » Whittall, publiée là, est peut-être un autel.

2. N. Vulitch, *Rev. archéol.*, l. l., pl. VIII, et p. 37, n. 1. Pour la femme courant de Dodone, Max. Collignon, *Sc. gr.*, I, p. 327, fig. 165, et E. Langlotz, *Frühgriech. Bildhauersch.*; *Gaz. Beaux-Arts*, avril 1929, p. 303, fig. 5. M. E. Langlotz parle à tort d'un *Coureur*.



FIG. 8. — RHYTON D'ARGENT BACHIQUE
DE RACHMANLIJ
(Musée de Sofia.)

région de Duvanlij, en Thrace bulgare, par ailleurs, est si évidente. M. Bogdan D. Filow, avec deux de ses collaborateurs, vient de classer, de dater avec un soin érudit, le matériel d'orfèvrerie et de céramique de Duvanlij¹, échelonné de la fin du VI^e siècle (Muschovitza) à la première moitié du III^e (Varbitza). Certains contacts sont bien marqués avec l'art de la Russie méridionale, et même de la Perse; mais, comme je l'avais noté l'an dernier, ce sont surtout les ate-



liers experts formés au pied de l'Acropole d'Athènes pour les travaux d'art de Pétridès, qui ont approvisionné les *tumuli* des riches familles des Thraces, sujets de Sitalcès ou d'autres roitelets du Nord. Il est fort précieux, notamment, de découvrir dans le rhyton d'argent de Rachmanlij² (fig. 8), un frère non inférieur, mais quasi-jumeau de celui de Trieste, qu'on s'entêterait bien à tort à vouloir rapporter à Tarente, puisque son sujet même — Enlèvement d'Orithyie par Borée devant Athéna et Erechthée — le localise comme production d'Attique³! D'Attique aussi, l'amphore à figures noires du *tumulus* de Muschovitza, où je reconnaîtrais, plutôt peut-être que « la lutte de Thésée et de Procuste devant un arbre », la poursuite d'un des servants du thiase dionysiaque par l'irascible Thrace Lycourgos, roi cruel, armé de la double hache⁴. Le revers montre précisément un cortège bachique : l'« arbre » re-

1. *Die Grabhügelnekropole bei Duvanlij in Südbulgarien*, Sofia, 1934, par B. D. Filow, I. Welkow, V. Mikow.

2. *Duvanlij*, pl. X, p. 166 sqq.; au Musée de Sofia depuis 1880; haut. 0 m. 16.

3. Cf. *Duvanlij*, p. 210 sqq., où il est redit à tort que le sujet reste « indéterminé »; pour le rattachement à Tarente, cf. encore, à la suite de A. Rumpf, P. Wuilleumier, *Trésor de Tarente*, 1930, pl. 9, et J. Charbonneau, *Monum. Piot*, XXXIV, 1934, p. 32.

4. *Duvanlij*, p. 90 sqq., pl. XII-XIII. C'est cette double hache que la publication bulgare interprète à tort comme l'arme de Thésée.

présenté ressemble à un cep tortueux, et la vigne encore à peine feuillue, du printemps, n'est pas autrement figurée sur les vases de Hiéron¹; le vaincu a une tête de Silène ionien; son agresseur manie la double hache traditionnelle, non le marteau (fig. 9). Où chercher meilleur spécimen des vases à boire attiques fabriqués pour l'exportation en Thrace?

**

L'île riante de Thasos, que l'on a comparée souvent à une Florence de la Grèce du Nord, avait joué de malchance, pendant plus d'un lustre, les fouilles de l'Ecole française n'y ayant à peu près rien révélé de bien nouveau, après 1925; on eût été tenté — à tort — d'abandonner le terrain, sans l'avertissement venu en 1933-1934 sous forme d'importantes découvertes nouvelles, assez tentantes pour encourager même les pillards. Les deux campagnes les plus récentes² nous ont rendu, pour l'essentiel, l'Héracleion de la ville antique, voisin, comme je l'avais fait pressentir, du Jardin mystique du héros, et de la Porte dite d'Héraclès et Dionysos. Le Dionysion lui-même n'est pas loin, car un Télésterion hypostyle est localisé aussi de ce côté. Lysandre passait pour avoir convoqué les Thasiens à l'Héracleion même, après sa victoire — le maître du lieu n'était-il pas Kallineikos? — et ce ren-



FIG. 9. — AMPHORE A FIGURES NOIRES
du tumulus de Muschovitz (Bulgarie.)
(Musée de Sofia.)

1. Par exemple : E. Pottier, *Gaz. archéol.*, 1887, p. 14.

2. Elles ont été bien conduites par M. Launey. Pour l'identification du *hiéron*, d'après un texte : *Bull. corresp. hellén.*, LVIII, 1934, p. 173-183 (M. Launey).

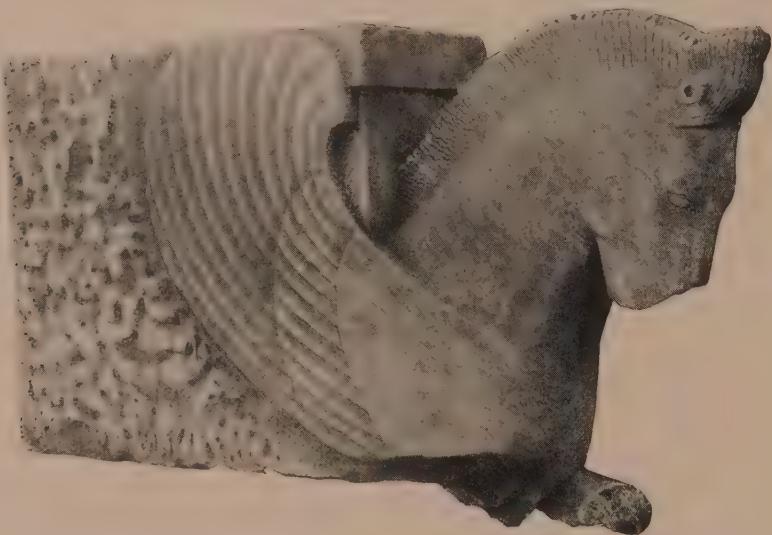


FIG. 10. — LE PÉGASE THASIEN, PIÈCE SAILLANTE D'UN DÉCOR ARCHITECTONIQUE
Haut : 0,66; marbre. (Musée de Thasos.)

à un temple (?) préclassique, plus récent, formé d'une simple *cella*, sans colonnade. Les dalles de la cour bordent, vers l'Est, un rocher réservé, cantonné d'alignements de cupules : étrange lieu-saint rupestre, d'aspect oriental, qui rappelle les précieuses confidences d'Hérodote sur les affinités tyriennes de l'Héraclès thasien ! Un *bothros* secret s'ouvre derrière le temple primitif à appareil polygonal... C'est le plus complet des ensembles cultuels connus jusqu'ici dans l'île, et il est fort singulier.

L'endroit nous livre déjà maintes sculptures, parmi lesquelles un torse viril, qui ne paraît pas indigne de rappeler la manière de Pythagoras de Rhégion¹, et surtout un bloc de marbre (fig. 10) d'où se détache hardiment, en grandes dimensions, un avant-train de Pégase ailé² : excellent travail ionisant, du début du V^e siècle, au plus tard, pièce composante d'un mur d'édifice ou du cadre d'une porte³, qui nous montre le type redoutable du Pégase accommodé pour la première fois au grand art⁴. Le Melkart de Tyr avait un hippocampé ailé; sur un miroir étrusque, Héraclès lui-même chevauchait Pégase; or, dans l'Héracleion thasien, plusieurs antéfixes pen-

1. P. Devambez, *Bull. corresp. hellén.*, LVII, 1933, p. 422 sqq., pl. 19-24.

2. M. Chr. Zervos avait osé dérober le cheval-éclair aux écuries d'Héraclès : la seule publication qui comptera est celle de M. M. Launey, *Monum. Piot*, 1935; cf. *Bull. corresp. hellén.*, LVIII, 1934, p. 173 sqq., pl. V.

3. La *Lesché* avait des portes à chambranle mouluré : avec trois fasces, comme les niches thasiennes, ou avec décor d'oves et de fers de lance.

4. Petit bronze archaïque de l'Acropole : W. Lamb, *Greek... bronzes*, pl. 28; cf. aussi G. M. A. Richter, *Animals in Greek sculpt.*, pl. XV, fig. 53 (d'une tombe près Pérouse).

seignement faisait chercher, espérer, un vaste édifice. Si les temples découverts sont petits, le Sanctuaire offrait une grande *lesché*, de vastes parvis sacrés, une esplanade dallée, vers laquelle conduisait un perron, avec Propylée... Là ont bien pu s'assembler par ordre les insulaires. Un vieil édifice oblong à colonnade axiale et à foyer central, rappelant celui de Prienias-Rhyzenia, et dont certains murs sont d'appareil polygonal, fait face, à l'intérieur du péribole,

tagonales à riche polychromie variée¹ (fig. 11), représentent Bellérophon sur Pégase, au combat contre une Chimère, qui a été retrouvée à part; nous voilà dépayrés, en pleine imagerie de légende orientale², et les défilés au galop des cavaliers nains à la *pelta*, à la lance —, rappelant les cymanaises du Prytanée, — les *gorgoneia* grimaçants, les antéfixes à béliers affrontés de part et d'autre de l'arbre de vie ne changent pas, dans le même lot, l'impression si curieusement exotique.

Le cheval de l'Héracleion thusien, aux ailes recourbées en fauille, s'encapuchonne, la mâchoire inférieure abaissée vers le poitrail, dans l'attitude d'une bête audacieuse qui piaffe ou se cabre³. Monture fatale aux novices! Il ornait une partie haute, représenté bondissant en plein ciel; or il a été ainsi employé chez les Etrusques⁴, en même place; on songe, d'autre part, aux figures de l'Amyclæon laconien, œuvres d'un Asiatique, Bathyclès de Magnésie, vers 530 : ces Typhons, ces Tritons, cette Echidna étrange, qui jaillissaient de l'entablement élevé du Trône d'Apollon! Au linteau de Trysa en Lycie, reparaît le même parti-pris anatolien, dans le compromis cherché entre la ronde-bosse et le bas-relief... Clazomènes, Lampsaque, utilisaient en Asie des protomés de sangliers, de chevaux, sur leurs monnaies. La symbolique des Perses a aimé, de son côté, les *protomés* d'animaux, ce qu'on n'a pas manqué de signaler⁵. Il n'est pas sans intérêt enfin de constater, par exemple, qu'à Ctésiphon, le Pégase ailé, au poitrail décoré comme d'imbrications écailleuses, a re-



FIG. 11. — BELLÉROPHON SUR PÉGASE VOLANT AFFRONTER LA CHIMÈRE
Antéfixe polychrome d'un des édifices de l'Héracleion thusien.

1. Les Pégases blancs et les Pégases noirs alternaient, semble-t-il. Le même thème avait été utilisé à Amyclæ. On rappellerait aussi qu'une métope — ou antéfixe? — du temple (?) principal de Delphes, décrite dans l'*Ion* d'Euripide (v. 201) traitait ce sujet : « Ah! vois donc celui-ci sur son cheval ailé : il égorgue le monstre à trois corps, le monstre à l'haleine de flamme. »

2. Génie agenouillé domptant des Pégases, sur un *calathos* hathorique de Chypre : *Arch. Jahrb.*, 49, 1934, *Anz.*, col. 81-82, fig. 9.

3. Cf. pour le type, le cheval n° 606 de l'Acropole d'Athènes, dit « au cavalier perse » (510-500).

4. Fr. Studniczka, *Die Antike*, IV, 1926, pl. 26.

5. Mlle A. Roes, *Rev. archéol.*, 1934, II, p. 137-156 (cf. p. 154).

paru en pleine époque sassanide¹ : l'art décoratif a vécu en Orient pendant des siècles sur les mêmes inspirations.

Ne nous hâtons pas d'édicter que la grande statuaire grecque s'est montrée, plus que l'art industriel, réservée dans le choix des animaux exotiques, créatures hybrides et énigmatiques de l'imagination orientale²... N'avions-nous pas connu déjà,

à Delphes, à Délos, ailleurs, de grands Sphinx, haut perchés; et dans tant de nécropoles, d'autres de moindre taille? Tout ainsi que Pégase, le Centaure et la Chimère peuvent nous apparaître, un jour ou l'autre, animés par quelque artiste ionien sous des proportions plus ou moins colossales. Le Sélène chevalin « au canthare » de la Porte oblique, à Thasos même déjà, est immense. Nous ne connaissons pas assez toutes les ressources ingénieuses de l'archaïsme anatolien, qui se dévoile à nous peu à peu. Les récentes études sur les griffons et les sphinx de Praesos³, — celles sur les Sirènes⁴, piquent du moins notre curiosité; elles font attendre des monographies nouvelles où la plastique majeure serait confrontée avec les



FIG. 12. — SIRÈNE IONIENNE A LA CITHARE; MARBRE, MILIEU DU VI^e SIÈCLE,
Statuette de bronze.

arts dits à tort mineurs. L'étude comparée ainsi faite a donné récemment, pour l'Egypte, bien des lumières; M. J. Capart soulignait cette vérité, il y a peu, dans une confé-

1. *Bull. Metrop. Mus.*, août 1932, fig. 12.

2. W. Deonna, *Acropole*, 1933, II : *Ce que l'art grec doit à l'Orient*, t. p., p. 21. Je signale, dans les tombes de Béni-Hassan, une sorte de chimère égyptienne : *Bull. Metr. Mus.*, Suppl. avril 1933, *Egyptian Exped.*, 1931-1932, p. 27, fig. 7.

3. P. Demargne, *Bull. corresp. hellén.*, LIV, 1930, p. 195 sqq., cf. pl. XI.

4. E. Kunze, *Ath. Mitteil.*, 57, 1932, p. 124-141.

rence du Louvre. Nos jugements sur tout l'art antique ne gagnent point à rester partiels et dogmatiques. On saura gré à M. Fr. Poulsen d'avoir, de son côté, consacré une étude ingénieuse au type de la Sirène musicienne, qui vient de s'enrichir d'un petit, mais curieux exemplaire (fig. 12), de type et peut-être de provenance asiatique, à la Glyptotheque Ny Carlsberg; on relève que Max. Collignon, dès 1911, prévoyait l'apparition de la Sirène de ce type, exécutant le « chant d'Hadès », dans l'*art du VI^e s.* Le document de Copenhague, qui est du milieu du VI^e s., lui a donné raison¹.

Dans cette Athènes délicatement lumineuse, chantée par Pindare, — et Palamas! — où plus que partout ailleurs, le présent prolonge le passé toujours vivant, l'activité des musées est incessante. Un touriste érudit n'aura plus terminé désormais son étude des collections d'art, s'il a seulement vu en détail le riche Musée de l'Acropole et tout le Musée National. Il lui faut aller au Musée du Céramique, où le travail des équipes archéologiques allemandes accumule d'année en année les produits des fouilles du Cimetière de l'Eridan²; à l'Académie, sur le lieu-saint héroïque et funéraire dont Platon fit son Ecole, et où les fouilles nous rendent les traces d'un habitat pré-hellénique. Le nouveau Musée A. Benachi, — confié aux soins éclairés d'un vétéran des fouilles, tant d'Asie Mineure que de Byzance et de la Grèce du Nord, M. Th. Macridy, — a pris à cœur de s'emplier de menus chefs-d'œuvre : c'en est un, assurément (fig. 13), que le savoureux petit Héraclès en bronze, de fonte pleine, à qui



FIG. 13. — HÉRACLÈS BENACHI
Statuette de bronze.

(Musée A. Benachi, Athènes.)

1. *Acta Archeologica*, V, 1, 1934, p. 49 sqq., pl. I (haut. 0,37). La sirène tient une cithare dont elle joue. On ne connaît pas assez, ni en France même, ni ailleurs, la suggestive plaquette du regretté H. Lechat, *Sirènes, Musées de Lyon*, 1919; il y a là des observations remarquables sur l'évolution du type et sur ses lointaines origines. Des sirènes blanches à la cithare figurent sur une coupe à fig. noires d'Eleusis : Mus., 1240.

2. On corrigera, à ce sujet, ce qui avait été dit dans le précédent *Courrier* pour les objets des figures 4 et 5, qui sont déjà au Musée du Céramique; un lapsus m'a fait parler d'une tête de bouquetin pour la coupe (fig. 4) : l'ornement signalé est en réalité une grande fleur de lotus.

M. H. G. G. Payne vient de consacrer une publication¹. On ne trouverait à corriger là que la mention de provenance; car il est fort douteux, l'auteur s'en est aperçu, que cet ex-voto — pourvu vers 490 d'une inscription corinthienne, d'ailleurs fautive, *Hérakéas*, — ait été clandestinement retiré du sol sacré du Ptoion. On ne forceraient guère plus l'arbitraire en le déclarant, par exemple, exhumé... chez la déesse de l'Héraon de Pérachora! Le style semble argien (ciselures), l'inscription est corinthienne, mais d'un dialecte de la Grèce centrale ou de l'Ouest. Autant qu'on peut en juger: car M. H. G. G. Payne a été le premier à marquer toutes les réserves utiles; et il a ajouté sagement à celles qu'on pouvait faire jusqu'ici... sur l'imprudence du classement par « écoles », trop subjectif. La date, postérieure d'une quarantaine d'années à celle de l'Héraclès de New-York, est voisine de celle d'un autre Héraclès de Pérachora. Le

geste ramassé de ces héros à la masse ressemble-t-il à celui du Zeus d'Artémision? Avec assez de différences, en tout cas, pour qu'il y ait de moins en moins de doutes sur l'interprétation à donner au puissant lanceur de foudre du Musée National, qui, lui, *vise* sa proie.

Ce Musée majeur, qui, par tant d'avantages, eût pu donner à envier à notre Occident, possédera maintenant, comme bien d'autres, sa société d'*Amis*. Il la doit à l'activité de M. Michel P. Vlasto, collectionneur réputé et numismate expert. Il n'est revenu de Marseille... en sa patrie, que pour montrer comment l'esprit d'entreprise jadis apporté des rives de Phocée en notre



FIG. 14. — RELIEF MÉLIEN : MORT D'ACTÉON
Athènes, Musée National.
(Don des Amis du Musée.)

Provence, pouvait encore favoriser *en retour* la Grèce, concise, mais inépuisable Métropole des Arts. Les Amis du Musée National d'Athènes ont droit à tout l'encouragement des hellénistes et amateurs d'art; ils se sont proposé, bellement, de faire bénéficier les collections publiques grecques de ces centaines de trouvailles, fortuites ou clandestines, qu'on peut faire en un pays — le leur! — où, à chaque pas, si l'on ne risque pas de fouler un héros, on a bien des chances de piétiner un trésor. Que nul pays, « cimmérien » ou autre, ne s'alarme! Cette richesse profonde est si privilégiée, si continue, que l'initiative des Athéniens, justement attachés à leur art national, ne fera point obstacle aux désirs des collectionneurs bons et vertueux.

1. *Journ. of Hellenic Studies*, LIV, 1934, p. 163-174.

Nul ne peut souhaiter voir approuver l'usage dévastateur du temps trouble de Lord Elgin, pas même dans l'année où la complaisance de cette famille illustre autorise la réapparition, au British Museum, de l'Athéna lançant la chouette¹ : curieux bronze des environs de 460, dont j'ai fait ici le cul de lampe (fig. 21) du troisième *Courrier*. Le geste n'est de bon augure que si l'oiseau nocturne s'envole loin des *termes* et des frontières ; aussi l'*Horia*, solide Athénienne contemporaine de la pastoure des métopes d'Olympie, donne-t-elle à son lancer une vigoureuse impulsion. Le blason eût pu servir à la nouvelle société grecque des *Amis du Musée National*, qui a débuté si vaillamment en son expansion. Dans ses vitrines qui se multiplient, au Musée, on a pu voir très vite les premières acquisitions : un vase plastique mycénien de Pikermi, en forme de chaussure, pièce rare ; une aiguière géométrique à couvercle ajouré, avec une curieuse scène rituelle (VIII^e s.) ; un rhyton plastique en forme de tête d'agnelet ; deux précieux reliefs « méliens » en terre-cuite (fig. 14, 15) ; l'un représente une nouvelle version, isolée, de la mort d'Actéon, l'autre, le second exemplaire du groupe célèbre du British Museum (anc. collection Burges), interprété faussement comme Conversation d'Alcée et de Sappho. On connaît la valeur insigne de ces reliefs ajourés, polychromes, que M. P. Jacobsthal si consciencieusement étudiés, il y a peu², et qui sont le produit d'une des plus belles périodes de l'art grec, de 470 à 430 environ. Ils ont eu, en leur temps, le rôle des plaquettes d'argile peintes par les Corinthiens dès le VI^e siècle : documents signés parfois, qu'on va pouvoir comparer bientôt avec les ex-voto sur bois, décorés de fraîches scènes de sacrifices, de la grotte des Nymphes de Pitsa (Corinthe)³.

Sur la plaque de 460 qui proviendrait de Thasos (?), le contraste du mouvement d'Artémis et de la défaillance d'Actéon est une trouvaille qui ne devait plus être perdue, jusqu'au temps d'Agasias d'Ephèse ! Le groupe célèbre du Galate blessé, à l'Agora des Italiens délienne, reproduisait encore, au début du I^{er} s. av. J.-C., — la figure d'Artémis manquant aujourd'hui — ce même dispositif pathétique. L'entretien

1. E.J. Forsdyke, *B. Mus.*, VIII, p. 110-111; A.K. Neugebauer, *Die Antike*, XI, 1935, p. 39 sqq. pl. I-III; Ch. Picard, *Rev. archéol.*, 1934, I, p. 255-256.

2. *Die melischen Reliefs*, 1931; en 1931, on en signalait cent six, complets ou, surtout, fragmentaires.

3. Inédits, mais déjà connus par des dessins. La polychromie en est merveilleusement conservée, avec ses rouges vifs, ses bleus de turquoise. Ce sont les premiers bois peints archaïques retrouvés en Grèce.



FIG. 15. — ENTRETIEN AMOUREUX, RÉLIEF MÉLIEN.
Musée d'Athènes.

amoureux du galant barbon Athénien, et de la joueuse de cithare¹, est lui-même un thème plaisant qui n'a pas eu moins de longévité. La reliure d'ivoire du Tropaire d'Autun, à la Bibliothèque de l'Arsenal, avec sa *réunion musicale* de la fin du IV^e s., n'en a-t-elle pas gardé encore le lointain souvenir²?

**

Il sera toujours passionnant, et de rechercher dans les arts classiques les formes reflétées de la croyance la plus humble, et de suivre jusque dans l'interprétation *populaire* les destinées des créations du génie. Les découvertes récentes nous donnent le moyen d'illustrer opportunément l'intérêt de telles démarches de l'esprit. Les lécythes attiques à fond blanc, évoquant les nécropoles attiques, nous instruisaient volontiers sur les usages funéraires du V^e s., et même sur les idées religieuses des contemporains de Périclès. Leur eût-on demandé beaucoup plus que de faire apparaître parfois Charon en sa barque, aux abords redoutés du marais infernal? Voici pourtant des vases, qui ne sont pas des lécythes, et qui font pénétrer plus familièrement jusque chez les morts. M. P. Jacobsthal a entouré de réflexions historiques clairvoyantes — sur la foi des Athéniens moyens du grand siècle — son excellent commentaire du cratère en calice dit de la *Nekyia* à New-York³. Il est décoré de deux registres de frises, où nous retrouvons maints réprouvés de l'Hadès, accablés par les Dieux! Zeus brandit le foudre, Hermès lithobole poursuit un géant; le Tityos de la métope de Paestum reparaît cette fois en *Vulneratus deficiens*, Saint-Sébastien du paganisme, sur lequel les Létoïdes tirent à la cible devant leur mère. Au-dessus, la *Nekyia* proprement dite : avec, d'un côté, les héros traditionnels des *Descentes aux Enfers* aux noms inscrits, Thésée, Pirithoos, Héraclès, auxquels se mêlent Hadès, Hermès coiffé du casque ailé, chaussé de ses bottes à ailerons. Sur le revers, Perséphone siège en sa maison à colonnes, avec, près d'elle, un Palamède très mouvementé qui s'appuie à une colonne; deux hommes sont en conversation, Ajax et Elpénon; et l'on reconnaît aussi Méléagre, le héros au tison, dont Scopas devait au temple d'Aléa, à Tégée, rapprocher si pathétiquement la passion, des aventures de Télèphe, autre victime de Dionysos.

Le cratère de New-York est plus instructif que beau; mais voici un chef-d'œuvre : c'est une pélikè (fig. 16) de style polyclétéen et des environs de 440 av. J.-C., qui est entrée récemment au Musée de Boston⁴. On ne lira plus sans s'y reporter la

1. Ce relief connu de P. Jacobsthal (dans le commerce), *l. l.*, n° 77, garde les restes d'une délicate polychromie.

2. *Les Trésors des Bibl. de France*, XVIII, 1934, p. 59 sqq., pl. XVIII.

3. *Metropol. Mus. Studies*, V, part. I, 1934, p. 117 sqq.

4. L.D. Caskey, *Bull. of the Mus. of fine arts*, XXXII, juin 1934, n° 191, p. 40 sqq., et *Amer. Journ. Archaeol.*, 38, 1934, p. 339-340, pl. 26-27 : du peintre du cratère de Goluchow et de la pélikè de Lycaôn, au British Museum. Sur le revers, poursuite d'Amymonè par Poseidon.



FIG. 16. — PÉLIKÉ A FIGURES ROUGÉS, vers 440 av. J. C. :
ULYSSE ÉVOQUANT L'OMBRE D'ELPÉNOR
(Musée de Boston.)

scène fantastique du chant XI de l'Odyssée (v. 51-84), où Ulysse ayant accompli les rites prescrits par Circé voit apparaître Elpénor, qui lui conte sa fin accidentelle et lui demande la sépulture : « Moi, du long de ma cuisse ayant tiré mon glaive, je m'assieds... ; nous conversions ainsi *tristement* face à face, et tandis que, tenant mon glaive sur le sang, j'en défendais l'approche, son ombre, à l'autre bord, poursuivait ses discours » (trad. V. Bérard). — L'artiste a ajouté Hermès, qui ne joue aucun rôle funéraire dans l'épopée, mais que la tragédie, sans doute, lui avait imposé. Les inscriptions des noms, les contours du paysage rocheux, les roseaux derrière Elpénor, la fosse où s'épanche le sang des moutons égorgés, tous ces détails ont été indiqués en épaisse couleur blanche sur le fond noir. On ne négligera point de telles évocations — et l'expression mélancolique d'Ulysse — dans un style que maints céramographes appellent si pauvrement *libre*, sans doute parce qu'il y aurait bien autre chose à en dire ! Que d'intentions marquées, La présence des rivières, dont Circé (X, 513) a parlé ; le roc, à leur confluent, montant jusqu'au bord du tableau... Elpénor engagé jusqu'aux genoux dans la terre, doit s'appuyer des deux bras contre les bords de la faille ouverte, ombre sans substance qui ne se peut plus soutenir...¹

Le souvenir des fresques peintes par Polygnot de Thasos est partout derrière

¹. Le nom est inscrit au génitif : (ombre d') Elpénor. — Ainsi sur les représentations étrusques où émerge du bûcher le spectre de Patrocle : *hintial* Patruclès ; Fr. de Ruyt, *l. l.*, p. 14.



FIG. 17. — PERSÉE COMBATTANT LA CHIMÈRE
Mosaique d'Olynthos.

de telles œuvres, comme celui des défilés du Parthénon survit dans l'imagerie industrielle la plus humble, vers la fin même du grand siècle. M. David M. Robinson¹ a montré qu'un petit peintre de vases, sur une très simple cénochoé à figures rouges de sa collection, avait transposé l'ordre de la procession des Panathénées, copiant fidèlement un coin (plaqué 41) du cortège des victimes. Les sculpteurs employés d'abord aux travaux d'Etat sur l'Acropole ont dû, après la guerre du Péloponnèse, perpétuer leur art inoccupé dans les monuments chorégiques, agonistiques, ou funéraires; et parfois même fournir des maquettes aux graveurs de coins monétaires. Le relief cru de Bavai, qui, d'après S. Reinach², serait plutôt venu d'Italie à Edimbourg, est traité dans le style de la *Calvalcade* du Parthénon; car il montre un cheval au *cabré fléchi*, avec cette perfection instable que M. le Commandant Lefebvre des

Noëttes ne veut reconnaître qu'au côté Nord du *sékos*. Il y a d'autre part des rapports entre cet *extrait* du grand défilé et la stèle de Dexiléos; et avec les cavaliers mêmes qui décorent une base d'Athènes récemment trouvée sur la voie funéraire de l'Académie.

*
**

Puisque je viens de signaler le profit à tirer de l'art industriel pour la connaissance des grandes créations esthétiques — seules assurées de la durée, parce qu'elles suscitèrent, à la fois, hélas! les sentiments humains d'admiration, et d'envie —,

¹. *American Journ. Archaeol.*, XXXVIII, 1934, p. 45 sqq. Une *pélikè* de Berlin est le seul autre vase jusqu'ici connu, qui ait emprunté son décor à la grande frise du *sékos*.

² *Rev. archéol.*, 1933, I, p. 3-8.

ne dois-je point compter au nombre des valeurs d'études nouvelles dont nous pouvons nous emparer, les mosaïques récemment réapparues, ici ou là, dans le monde méditerranéen antique? Quelqu'un, bientôt, écrira-t-il sur les orfèvres et les mosaïstes de la Grèce, le livre attendu, qui ferait apparaître si utilement tant d'aspects neufs de l'art le plus prestigieux, saisi, comme eût dit notre Montaigne, en son « à tous les jours »?¹ Les découvertes d'Olynthe en Chalcidique, ville conquise en 348 av. J.-C. par Philippe, posent déjà des problèmes passionnants, s'il est vrai que tout ce qu'on fait retrouver les fouilles américaines de M. D. M. Robinson et de ses collaborateurs, doit être daté antérieurement à l'asservissement de la ville, les mosaïques comme le reste. Mais on en discutera longtemps encore, tout dépendant du degré de brutalité de la dévastation macédonienne, et du sort infligé aux habitants... Dans des maisons qu'on dit du IV^e siècle à Olynthe², ont été exhumés des mosaïques faites de galets roulés de rivière, comme celle de ce curieux Persée combattant la Chimère (fig. 17), qui évoque l'antéfixe de Thasos (ci-dessus), décorée d'un même exploit. C'est là ce qu'on appelait jusqu'ici dans les traités sur le *musivum opus*, — emprunté docilement, notons-le, par les Romains à la Grèce, — spécialement *l'opus barbaricum*; et on le datait postérieurement, — du moins péjorativement, — par rapport à *l'opus sectile*, faits de petits carrés (*psephoi*) assemblés à joints vifs. Olynthe nous engagerait donc à renverser l'ordre des productions? Le médaillon de Persée au combat, d'un diamètre de 1 m. 30, exécuté en cailloux blancs et



FIG. 18. — MOSAIQUE DIONYSIAQUE DE CORON.
(Messénie.)

1. M. P. Perdrizet a correctement interprété la mosaïque signée de Sophilos, qui vient de réapparaître à Thmouis (Mus. d'Alexandrie). Elle symbolisait un triomphe naval (sur des pirates?).

2. David M. Robinson, *American Journ. Archaeol.*, XXXVI, 1932, p. 1 sqq. : *Mosaïcs Olynthos*. — M. David M. Robinson daterait même le Persée du V^e siècle!

bleu-noir, va-t-il prendre la valeur d'un « incunable » ? Et non moins, à sa suite, les Cortèges des Néréides apportant les armes d'Achille, les Triomphes dionysiaques, exhumés dans la maison dite de la Bonne Fortune, où le sol pavé de galets s'orne partout d'inscriptions, de symboles prophylactiques : roues de Némésis, labyrinthes, doubles haches¹ ? Il faudrait alors concevoir qu'Alexandrie et Antioche de l'Oronte ont seulement *ranimé*, en le diversifiant, l'attrait né de bonne heure pour un art apparu *en pleine époque classique*; la mosaïque alexandrine — si riche et célèbre peut-être, au *Mouseion* (Musée) des Lagides, que le souvenir du monument aurait déterminé le nom latin passé chez nous² ! — aurait fait préférer le travail de marqueterie cubique, les *psephoi* appréciés des Romains et des Byzantins, et que la Syrie, la Grèce vulgarisèrent tour à tour, avant que Byzance excellât à les assembler, à les doré... Donnons ici une mention aux mosaïques symboliques d'Antioche, qui sont d'époque tardive — celle de la *Megalopsychia* et des Chasseurs³, par exemple —, et signa-



FIG. 19. — LE TEMPLE DE BEL, A PALMYRE, APRÈS DÉGAGEMENT COMPLET.

lons plutôt, comme moins connue, une œuvre que les recherches de M. N. Valmin ont fait réapparaître en 1929 à Coron⁴, en Messénie. Elle nous offre un nouveau sujet « bachique » (fig. 18), après l'apparition de la Ménade de Délos, reproduite en un précédent *Courrier*. Je ne crois guère qu'il s'agisse de « Dionysos guidé par Eros vers Ariadne ». La scène est moins idyllique. Derrière le Dionysos nu qui s'interpose et touche de sa dextre protectrice la vigne (il tient ici un curieux *thyrse*, avec double hache en bas), l'agreste « génie » pourvu de la nébride, armé du *pedum* et figuré ailé, n'est certainement pas un Eros. Il a cherché à saisir la grappe mûre; mais déjà il se dérobe, menacé par la panthère furieuse qui l'attaque à la cuisse; de son front naissent soudain d'étranges végétations. Il faut ici encore chercher parmi les thèmes de *métamorphoses* qu'ont rassemblés les *Dionysiaques* de Nonnos.

Je ne puis terminer ce *Courrier* sans satisfaire à une promesse annoncée l'an der-

1. *American Journ. Archaeol.*, XXXVIII, 1934, p. 501 sqq., pl. 28-31. — Mais on retrouve ce travail à Fréjus, vers... l'ère chrétienne.

2. Tel est l'avis d'un connaisseur éminent, M. P. Perdrizet. — « Travail artistique, disaient les *dictionnaires*, auquel président les Muses » ! *Dict. d'art et d'arch. Larousse*, 1930, s. v.

3. Jean Lassus, *Antioch. on the Orontes, the excav. of 1932; la mosaïque de Yakto*, p. 114 sqq.

4. *Expéd. en Messénie*, 1933, *Bull. Soc. Lund.*, 1933-1934, II, pl. IV, p. 16.

nier¹, donc sans parler un peu des curieux reliefs du temple de Bel, à Palmyre, qui sont contemporains d'Auguste et de Tibère². Grâce à M. H. Seyrig et à ses dévoués collaborateurs, un grand travail a été fait depuis peu dans la vaste enceinte du Sanctuaire de Bel, maintenant dégagée de toutes ses petites maisons bédouines, et où n'habitent plus, ainsi... chez les dieux, que les archéologues de notre mission française. Peu à peu sont apparus isolément sur la vaste esplanade fermée, et l'autel des sacrifices vers lequel une rampe amenait du dehors les victimes choisies, et la « mer d'airain », sorte de « bassin de mosquée » avec un curieux système d'adduction des eaux. Les plans officiels de *Palmyra*, 1932³, sont ainsi à rectifier déjà, et la restitution d'ensemble de la planche 86 s'avère fantaisiste. Mais c'est au temple même de Bel que les travaux récents ont été le plus fructueux; l'édifice n'était guère connu, peut-on dire, que par induction, les parties basses n'ayant pas été dégagées au temps de la très méritoire publication allemande⁴.

Tel qu'il apparaîtra (fig. 19), et malgré son air d'orientalisme, *qui d'ailleurs y a été ajouté*, — les *thalamoi* n'étant pas plus du premier état que la porte monumentale du long côté! — ce temple magnifique, dissimulant son plan paradoxal et sa toiture syrienne derrière le péristyle d'un *naos* corinthien, représente un type fort instructif d'architecture hellénistique en Syrie. On pourra se figurer, d'après lui, ce que furent les édifices, perdus pour nous, d'Antioche, vers le début de notre ère; et l'on y verra un chaînon — dont nous ne possédons aucune maille autre! — pour le développement de la grande tradition hermogénienne, apparue à Magnésie, à Téos. Depuis l'année dernière M. H. Seyrig a fait connaître avec un commentaire stylistique excellent, les reliefs monumentaux des poutres historiées obliques⁵. Le sentiment de la nature y est alexandrin, et nous rappelle que ce sont des artistes de race grecque, Alexandros, Antiochos, Miltiadès, dont les noms, seuls retrouvés jusqu'ici, accompagnent l'histoire de l'édification du temple. Que l'on remarque dans les scènes de sacrifice, les dattiers noueux, ployant sous le faix de leurs fruits mûrs, le vieux cyprès au tronc ébranché, arbre *saint!* Les reliefs occupaient les deux faces des poutres obliques disposées dans la *pérastasis*. Cette couverture en pente des bas-côtés s'interrompait juste à l'endroit où s'ouvrait, mais non dans l'axe, la porte de la *cella*; là était disposé horizontalement un grand bas-relief rectangulaire, où les pélerins qui entraient voyaient d'abord la figure des dieux locaux. Les ensembles les plus importants, pour le reste, ont été découverts vers le Sud : cérémonies d'offrande où des prêtres palmyréniens officient devant des pyrées; processions de chevaux et de chameaux (fig. 20),

1. *Gaz. Beaux-Arts*, avril 1934, p. 217, n. 1.

2. Une inscription date la consécration de 32 ap. J.-C. : *Syria*, XIII, 1932, p. 313.

3. 1932, pl. 71; cf. E. Pottier, *Rev. archéol.*, I, 1933, p. 275 sqq.

4. La coupe allemande (pl. 72) est à modifier pour le *ptéron*, car elle ne tient pas compte des poutres historiées obliques, ni de la couverture en demi-terrasse avec gorge égyptienne et merlons. C'est à tort, pl. 73, que le temple a été, d'autre part, représenté comme *hypèdre*: à quoi eussent servi, en ce cas, les huit hautes fenêtres percées dans les longs murs?

5. *Arch. Jahrb.*, 48, 1933, *Anz.*, col. 715 sqq., et *Syria*, XV, 1934, p. 155-186, pl. XVIII-XXIV.

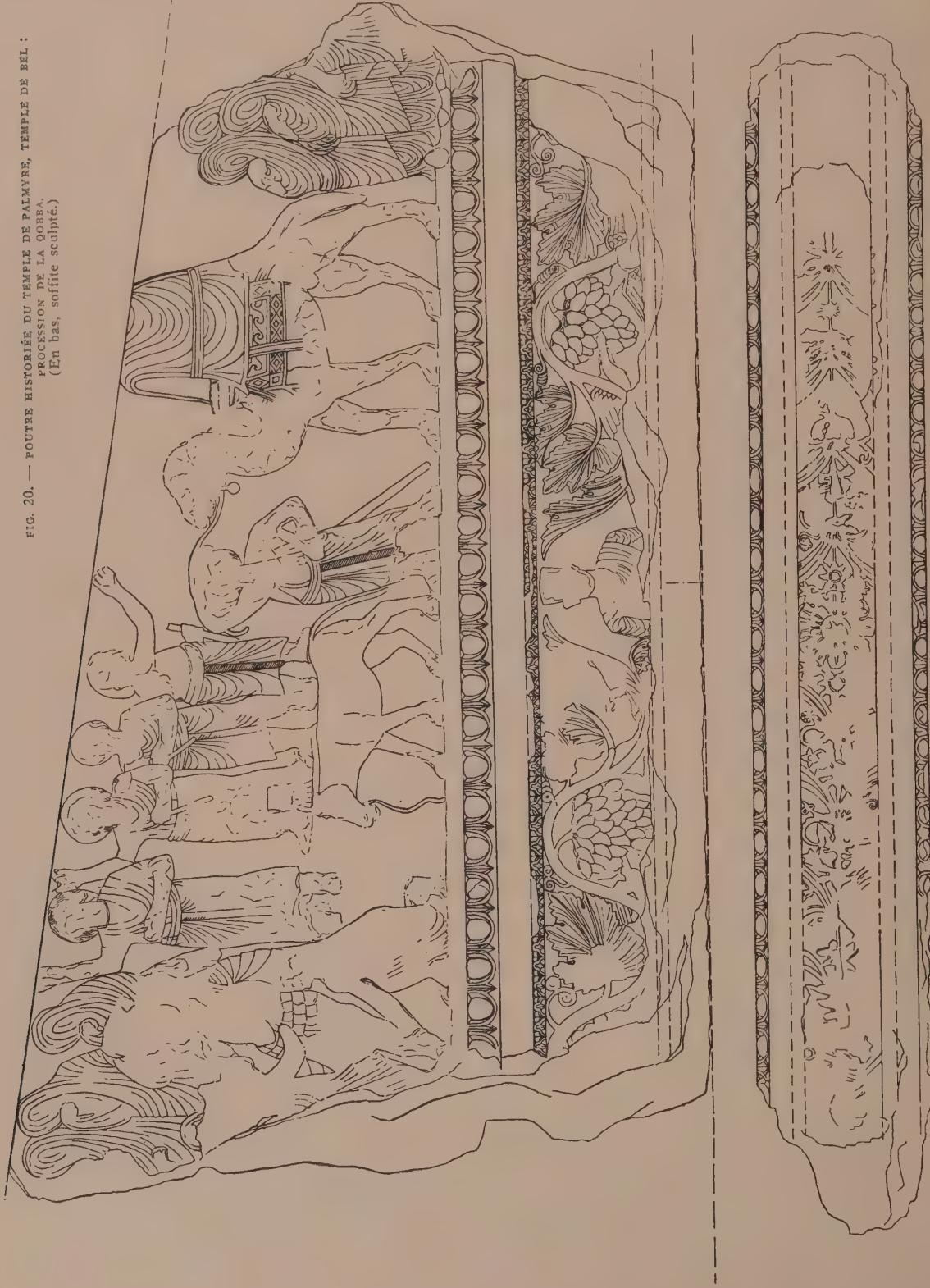


FIG. 20. — POUTRE HISTORIÉE DU TEMPLE DE PALMYRE, TEMPLE DE BEL :
PROCESSION DE LA QOBBA.
(En bas, soffite sculpté.)

encadrées entre deux groupes de spectatrices sévèrement voilées, dont l'enveloppement *total*, en des draperies, est figuré par de simples traits parallèles, comme concentriques; l'objet de culte porté à dos de chameau dissimulé dans un pavillon fermé de cuir écarlate doit avoir été la *qobba*, un bétyle. Ailleurs, un héros charrier combat l'Anguipède, monstre asiatique en forme de Scylla; et ce mythe syrien se développe dans la familiarité des dieux, spectateurs du duel : parmi eux un Héraclès (syrien?), de type hellénique. Curieuse imagerie composite! Palmyre, oasis des caravanes allant à l'Euphrate et vers l'Arabie famélique et ardente, centre transitaire vers le monde occidental, a entendu se combattre, en passant sous les panaches de ses épais dattiers, tous les vents méditerranéens : l'imagination hiératique d'Alexandrie l'a atteinte ; l'âme tumultueuse de l'Inde gréco-bouddhique a déferlé jusqu'à elle. Ce qu'évoquent le mieux les femmes voilées, sans visage, spectatrices du cortège de la *gobba*, ce sont certaines figurations des trésors chinois de la collection Eumorphopoulos, à Londres; mais le soffite des poutres palmyréniennes révèle ça et là les cahiers apportés d'Occident, de la Grèce marine, amours et animaux lovés avec adresse dans les rinceaux de feuillage... Au vrai, toutes les figures principales sont frontales, comme dans l'Iran parthe, là même où leur fonction imposerait le profil; et quelle monotonie! La caravane sacrée passe; à peine les fidèles sortent-ils, par un mouvement discret du bras, de leur silencieuse indifférence. On a relevé que cette attitude répondait à une tendance profonde de l'esprit local, puisqu'il n'y a à Palmyre, du I^e au III^e s., pas une silhouette de profil. Est-ce donc là qu'au temps des empereurs syriens, un jour, l'art officiel latin serait venu réapprendre la frontalité archaïque des arts orientaux, pour l'imposer souverainement à Byzance?

Ch. PICARD.



FIG. 21. — ATHÉNA LANÇANT LA CHOUETTE, COLL. LORD ELGIN
(British Museum, Londres.)

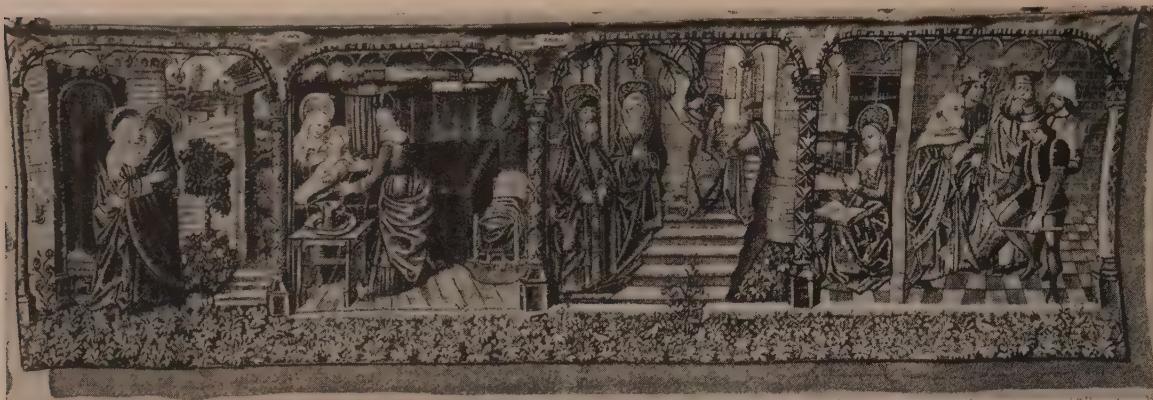


FIG. 1. — LA TENTURE DE LA VIE DE LA VIERGE DE NOTRE-DAME DE BÉAUNE. (Pièce 1.)

PIERRE SPICRE PEINTRE BOURGUIGNON DU XV^e SIÈCLE

L'HISTOIRE de la peinture en Bourgogne au xv^e siècle ne nous livre aucun nom d'artiste bourguignon dont l'œuvre nous soit connue. En effet, les deux seuls peintres dont les œuvres aient survécu à l'injure des siècles, Jean Malouel¹, successeur de Jean de Beaumetz, et Henri Bellechose², sont originaires l'un de Gueldre, l'autre du Brabant. Les autres, dont les comptes nous ont révélé les travaux et les noms : Pestivien, Jean de Maisoncelles, Adam du Mont, Jean Changenet, Hue de Boulogne, Jean de Soissons, Jacques de Bar sur Aube, Girard de la Rochelle, Henri de Bâle, Girard de Nivelles, Tarquin de Gand, Arnoul Picornet, Jean Gentil, Priault et Orriot de Dijon, sauf de rares exceptions, sont étrangers à la Bourgogne et même à la France.

Faut-il en conclure, comme on l'a fait, qu'il n'y a pas eu d'école de peinture bourguignonne au xv^e siècle?

1. Jean Malouel, peintre et valet de chambre des ducs de Bourgogne Philippe le Hardi et Jean sans Peur, est l'auteur d'un important tableau d'autel, conservé au Musée du Louvre. Il représente le Christ en croix, avec le martyre de saint Denis. Inachevé à la mort de Jean Malouel, en 1415, ce tableau fut terminé par Henri Bellechose. Le tableau rond, également conservé au Louvre, et représentant le Dieu de Pitié, lui est attribué.

2. Henri Bellechose, successeur de Jean Malouel dans les fonctions de peintre et de valet de chambre des ducs Jean sans Peur et Philippe le Bon, pour lequel il travailla jusqu'en 1440, exécuta, outre le martyre de saint Denis, la légende de saint Georges, également conservée au Musée du Louvre. Les textes signalent ces travaux au Palais ducal de Dijon et aux châteaux de Saulx et de Talant.

Sans doute, tenter d'établir en France une rigoureuse classification d'Ecole suivant les nationalités, à une époque où nous trouvons partout, en Provence et en Bourgogne en particulier¹, des carrefours où se croisent des voies d'échange, venues de bien loin et excédant toute frontière administrative ou politique, c'est étudier le problème des formes picturales dans des cadres qui ne leur conviennent pas. En vérité, une forte raison nous inclinerait à douter de l'originalité propre d'une école de peinture bourguignonne au xv^e siècle, c'est l'extrême rareté des œuvres conservées. Aussi devons-nous être particulièrement attentifs à toute trace d'une activité locale.

Avant d'entreprendre une exploration plus méthodique des archives, un examen plus complet des œuvres subsistantes, en publiant le résultat de nos premières recherches, nous voudrions appeler ici l'attention des critiques sur un artiste méconnu du xv^e siècle, Pierre Spicre, et contribuer par là à démontrer l'activité et la renommée du milieu bourguignon, à cette époque.

La rareté des documents² rend très malaisée l'étude de la peinture en Bourgogne au xv^e siècle. Ceux que nos recherches sur l'histoire de la tenture de la *Vie de la Vierge* de Notre-Dame de Beaune³ nous ont révélés sur la personnalité et l'œuvre du peintre bourguignon Pierre Spicre sont donc fort précieux.

Trois artistes du nom de Spicre⁴, Guillaume ou Guillemin, Laurent⁵, et Pierre Spicre, vivaient à Dijon, au xv^e siècle. Les archives de la Côte-d'Or mentionnent à plusieurs reprises le nom de Guillaume Spicre, très probablement père de Pierre. Dès 1450⁶, Guillaume est cité comme l'un des jurés des verriers et peintres de Dijon. Il est, à ce titre, signalé plusieurs fois⁷, jusqu'en 1476, qui semble être l'année de sa mort. Le 8 mai 1450 « Guillemin Spic, peintre demourant à Dijon » succède à Thierry Esperlan, comme verrier du duc Philippe le Bon⁸. Il prête serment le 6 juillet 1454.

Bien qu'il occupe cette charge importante jusqu'en 1468⁹, Guillaume Spicre, auteur de nombreux travaux de « verrerie » notamment à l'abside de Saint-Bénigne

1. Par sa seule configuration géographique, la Bourgogne, dont Dijon est le centre artistique, apparaît sur la carte sans frontières et tracée comme un axe où s'embranchent des routes, voies d'eau ou voies de terre regardant de tous côtés.

2. Nous sommes très obligé à M. Oursel, conservateur de la Bibliothèque municipale de Dijon, pour le contact assuré avec les fiches personnelles de M. Bernard Prost, qui ont éclairé notre étude.

3. Thèse soutenue à l'Ecole du Louvre, le 10 juillet 1933 (cf. *Bulletin des Musées de France*, 5^e année, N° 8, octobre 1933).

4. On lit également par corruption dialectale, les graphies Spich, Spic, Sepicre, Spilg.

5. Archives Municipales de Dijon 1445-1455, L 180, fol. 204.

Laurent Spic, argenter et orfèvre de la paroisse Saint-Jean, vivait encore en 1495 (Archives de la Côte-d'Or B. II, fol. 228).

6. Archives de la Côte-d'Or, B. II, fol. 864.

7. Archives de la Côte-d'Or, B. 4506, fol. 42 v°; 4506, fol. 51 v°; 4507, fol. 36 r° et v°; 4508, fol. 45 v°; 4509, fol. 47 v°, 62 et 75 r° et v°.

8. Archives de la Côte-d'Or, B. 4502 bis, fol. 79 v°. — C. Monget, *La Chartreuse de Dijon*, Montreuil-sur-Mer, 1901, t. II, p. 81.

9. Thibault La Leurre, qui lui succède dans son office de « verrier du Duc », entre en fonctions le 26 février 1468 (cf. B. Prost, *Statut des peintres et verriers de Dijon. Archives historiques et artistiques de la Côte-d'Or*, t. I, 1889-1890).

de Dijon, à l'hôtel des Ducs, à l'église des Jacobins, semble être assez pauvre. Il demande, en effet, à plusieurs reprises, au Conseil de la Ville de Dijon, des remises partielles d'impôts. On les lui accorde en 1455 et 1470 « Veu que au dict Dijon ne ailleurs il n'a rentes, revenus, ne heritaiges, et que de plus est, il est homme fort debeilité de sa personne et passionné de goute et d'autres maladies et aussi est fort chargié de femme et d'enfants »¹.

Nous ne saurions déterminer exactement la date de la naissance de Pierre Spicre, mais par déduction elle peut cependant se définir avec une relative précision. Né selon toutes probabilités, à Dijon, et fils de Guillaume Spicre, il est vraisemblable en effet, qu'au moment où il apparaît pour la première fois dans les textes, c'est-à-dire en 1470, occupant déjà une place importante dans le milieu artistique dijonnais, il ne devait pas avoir beaucoup moins d'une trentaine d'années. Juré expert à la réception du tombeau de Jean Sans Peur, son nom se trouve donc lié dès 1470 à celui d'un des plus grands sculpteurs de l'époque, Antoine le Moiturier².

Pendant trois ans, nous perdons sa trace pour la retrouver, fait assez curieux, en Suisse, à Lausanne, où il travaille pour le chapitre de la cathédrale, en collaboration avec le grand orfèvre dijonnais de l'époque : Charles Humbelot³. Le 4 Novembre 1461, l'évêque Georges de Saluces meurt à Lausanne après avoir gouverné pendant plus de vingt ans le diocèse. Dans son testament⁴, il laisse le soin à ses exécuteurs testamentaires d'employer une somme de 600 florins à la décoration du maître-autel de la cathédrale ou de l'autel de la chapelle de la Vierge. Le prélat, qui ne dit pas en quoi devait consister cette décoration, avait dû, probablement, avant de mourir, préciser de vive voix ses intentions, et engager le chapitre à faire exécuter une belle œuvre d'art, un retable d'argent pour le maître-autel.

Maître Humbelot de Dijon qui appartenait à une famille d'orfèvres très réputés⁵, entra en pourparlers avec le chapitre en 1469; il s'engagea à livrer le retable le 1^{er} avril 1471, mais, en fait, il ne devait le terminer qu'en 1473.

A l'orfèvre allait succéder le peintre, ce peintre fut maître Pierre Spicre⁶. Le marché passé entre lui et le chapitre de la cathédrale de Lausanne conservé dans le *Manuale Capituli*, mentionne que le jeudi 4 mars 1473, le maître Spicre⁷ se présente

1. Archives municipales de Dijon L. 157.

2. Archives de la Côte-d'Or, B. 4510-4513, fol. 125 (comptes dijonnais 1461-1470). Voir aussi C. Monget, *La Chartreuse de Dijon*, Montreuil-sur-Mer, 1901, t. II, p. 149.

3. F. Ducrest, *Le dernier maître-autel de la cathédrale de Lausanne. Revue historique vaudoise (Bulletin historique de la Suisse Romande)*, publié sous la direction de Paul Maillefer et Eugène Mottez), 12^e année, 1904.

4. Ce testament est conservé aux Archives vaudoises. Bailliage de Lausanne, N° 2.812.

5. C. Janin, *Les orfèvres dijonnais*, Dijon 1869, pp. 149-151.

6. D'après un document d'archives déjà cité, nous avons vu, en effet que, dès 1470, « Guillaume Spicre était fort débilité de sa personne et passionné de goute et d'autres maladies ». Il est donc difficile de penser qu'il ait pu entreprendre le voyage de Lausanne.

7. Nous devons à l'obligeance de M. G. Castella, directeur de la bibliothèque de l'Université de Fribourg, une intéressante copie du passage tiré du *Manuale Capituli*, concernant le marché. Fol. 234 v^o. « Jovis quarta Mortii, 1473. In revestiaro ad sonum companae fuit convocatum capitulum... Magister Spicre pictor habitator Divione promisit et juravit pingere ita honorifice diviter et diviter sicut dictari poterit intus et exterius... et reddere completam tabulam super altari existentem. »



FIG. 2. — LA TENTURE DE LA VIE DE LA VIERGE DE NOTRE-DAME DE BEAUNE. (Pièce 4.)

devant le chapitre et s'engage à faire au retable toutes les peintures nécessaires. Il demande comme salaire cinquante écus de Savoie, un muid de froment et un muid de vin, qui lui sont accordés. Le contrat est signé en présence du maître organiste Jean Chefley et maître Charles Humbelot, qui avait tenu à refaire ce voyage à Lausanne, sans doute afin de présenter lui-même au chapitre l'artiste qu'il avait choisi pour terminer son travail. Comme les textes nous disent qu'en mai 1473, le retable était presque terminé et que le peintre Spicre, dans le marché passé avec le chapitre, s'était engagé à achever son travail pour la fin septembre de cette même année, il est permis de supposer qu'il fut placé dans le chœur de la cathédrale de Lausanne en 1473.

Nous ignorons tout de ce retable¹ : ses dimensions, les sujets représentés, les cérémonies célébrées lors de son installation dans la cathédrale. Il convient toutefois de remarquer, comme le mentionne le marché, qu'il devait être peint à l'intérieur et à l'extérieur. L'inventaire du trésor de la cathédrale², rédigé par les Bernois en septembre 1536, déclare en outre qu'il était garni d'argent à l'intérieur, sans image, avec des portes peintes en dedans et en dehors. Il est à croire qu'il se présentait sous la forme d'un triptyque. Transporté à Berne en 1537³, il eut sans doute le même sort que tant d'autres chefs-d'œuvre, c'est-à-dire qu'il fut fondu et que les peintures de Pierre Spicre furent brûlées.

L'appel qui fut ainsi fait au peintre Pierre Spicre, confirmant son talent et sa réputation au delà du milieu artistique dijonnais du XV^e siècle, témoigne d'autre part de l'influence de l'art bourguignon. A cette époque, ainsi que l'a pertinemment démontré M. Conrad de Mandach, la source de l'art helvétique est en Bourgogne⁴.

1. On sait toutefois qu'il pesait 960 marcs et 8 loths.

2. Stammier. *Le Trésor de la Cathédrale de Lausanne*, p. 83.

3. E. Dupraz. *La Cathédrale de Lausanne*, p. 132.

4. C. de Mandach. *La peinture en Suisse au XV^e siècle* (André Michel, *Histoire générale de l'art*, t. III, 1^{re} partie).



FIG. 3. — PEINTURE MURALE DE LA CHAPELLE SAINT-LÉGER DE NOTRE-DAME DE BEAUNE. LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

En juin 1478, il était mort, ainsi que le montre un article des comptes de la paroisse Saint-Pierre⁵.

On n'ignore pas, d'ailleurs, quels liens séculaires unissaient en architecture la Bourgogne ducale et la vieille Bourgogne cisjurane.

Les archives de la Côte-d'Or¹ nous apprennent qu'en 1472-1473 Pierre Spicre est locataire à Dijon d'une maison appartenant aux prêtres et aux clercs de l'église paroissiale de Notre-Dame, et située dans la paroisse Saint-Pierre. Le 13 septembre 1474, Pierre Spicre, dans le marché qu'il passe avec le chapitre de la collégiale de Beaune, promet de faire, de son métier de peintre, « les patrons des histoires de Notre-Dame » qui seront terminés et définitivement soldés en 1475².

Le 26 avril 1475³, le chapitre, probablement satisfait des travaux qu'il a déjà exécutés, lui passe une nouvelle commande pour le « patron de l'istoire de la contemplacion de saint Bernard ». En 1477 enfin, Pierre Spicre, qui jouit à Dijon d'une situation privilégiée, apparaît encore une fois dans les comptes⁴.

1. Archives de la Côte-d'Or, G. 3422, fol. 41 v°.
2. Archives de la Côte-d'Or, G. 2557, fol. 167 v°.
3. Archives de la Côte-d'Or, G. 2557, fol. 167, v°.

4. Archives municipales de Dijon, M. 427, fol. 37 (Collection des inventaires sommaires des archives communales antérieures à 1790).

5. Archives de la Côte-d'Or, G. 3423, fol. 39 v° (Comptes de la Paroisse Saint-Pierre). « Compte que rend messire Guillaume Tortois, prebstre, procureur des prebstres et clercz desservans en l'église parochial de N.-Dame de Dijon et recepveur des causes et rentes à eulx deulz pour ung an commençant à la Nativité Saint Jean-Baptiste, mil CCCCLXXVIII et finissant à lad. feste l'an revolu mil CCCCLXXIX.

... De Jean Robert huichier, au lieu de *feu Pierre Spicre*, jadis peintre, trente 3 sols, quatre deniers sur une maison assise comme dessus. »



FIG. 4. — PEINTURE MURALE DE LA CHAPELLE SAINT-LÉGER DE NOTRE-DAME DE BEAUNE.
(Détail de la Résurrection de Lazare).

Précieusement conservée aujourd’hui dans la sacristie de l’église Notre-Dame de Beaune et exposée une fois l’an à la Fête-Dieu, la tenture de la « Vie de la Vierge », qui traduit en tapisserie « les patrons » exécutés par Pierre Spicre, présente l’extrême intérêt d’être datée et située dans l’histoire de la tapisserie par des textes authentiques¹.

Offerte en 1474, à l’église Notre-Dame-de-Beaune par le cardinal Jean Rolin, fils du chancelier Nicolas Rolin, et terminée en 1500, grâce à la libéralité d’Hugues le Coq II, chanoine et archidiacre de Beaune, cette tenture est un des plus extraordinaires exemples de l’art de la tapisserie au moyen âge.

Elle forme une suite de cinq pièces racontant en dix-sept tableaux l’histoire de la Vie de la Vierge, depuis sa conception jusqu’à sa mort et à son couronnement. Nous reproduisons ici deux des pièces de cet ensemble (fig. 1 et 2).

De dimensions inégales, divisés par des colonnettes surmontées de chapiteaux

¹. Archives de la Côte-d’Or, G. 2557, anciennement G. 2385 (Registres des délibérations du chapitre de Beaune, fol. 143 v°).

décorés d'une simple feuille d'acanthe, ces tableaux encadrés d'arcatures polylobées et bordés de gazon semé de fleurettes variées constituent un admirable ensemble d'une formule sobre et heureuse qui fait honneur à l'auteur du carton, à son entente de la composition, à la variété de son talent, et à son inspiration où apparaissent à la fois les traditions de Sluter et de Conrad Witz¹.

L'examen du marché relatif à la commande des patrons de la tenture de la Vie de la Vierge nous permet de conclure qu'il est également l'auteur d'une des plus belles compositions picturales que l'art du moyen âge ait laissées en Bourgogne. Voici, en effet, ce que nous lisons dans le texte de ce marché, publié à deux reprises par M. Henri Chabeuf², après les indications données à l'auteur du carton relativement aux armoiries et à la devise du cardinal Jean Rolin : « Sera aussy fait priant mains jointes mondit Seigneur le Cardinal, ainsi qu'il est au tableau de la Chapelle St Leugier à Beaune, que a fait ledit maistre feu... emprès luy et son chapeaul de Cardinal devant luy ».

Ici se présentait une difficulté. En effet, l'activité de Pierre Spicre jusqu'en 1478 est attestée par des textes sûrs. Comment pouvions-nous donc admettre que « ledit Maistre » (Pierre Spicre, puisque c'est le seul qui soit désigné dans le texte, jusqu'au passage qui nous intéresse) fût mentionné comme « feu » (décédé), le 13 septembre 1474, le jour même où il passait un marché avec le chapitre de Beaune?

M. F. Claudon, conservateur des Archives départementales de la Côte-d'Or, à qui nous tenons à exprimer ici toute notre gratitude pour l'aide qu'il a bien voulu apporter à nos recherches, reprenant la lecture du texte original, remplaçant le mot mal lu, « feu », par « son »³ et déchiffrant le mot suivant : « chienot » qui avait jusqu'ici résisté à la lecture, a résolu le problème et nous a révélé du même coup l'auteur, jusqu'à ce jour anonyme⁴, de la très belle peinture murale de la chapelle Saint-Léger de Notre-Dame de Beaune⁵.

Le nombre très restreint de peintures françaises du XV^e siècle dont l'état-civil soit bien établi donne tout son prix à ce texte⁶, dont la lecture s'établit désormais comme suit : « Sera aussy fait priant mains jointes mondit Seigneur le Cardinal,

1. Conrad Witz, né en Suisse vers 1398, peignit pour Bâle (1412) et pour Genève (1444) d'importants retables. La massivité un peu courtaude de certaines figures n'est pas sans présenter quelques analogies de style avec celles de la tenture de la Vie de la Vierge de Beaune.

2. Henri Chabeuf, *Les tapisseries de Notre-Dame-de-Beaune, Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, 1898-1899). — *Les tapisseries de Notre-Dame-de-Beaune, Revue de l'Art Chrétien*, 1900, p. 201.

3. Ces deux mots présentent en cursive gothique, à peu près le même aspect, ce qui expliquerait l'erreur de lecture faite par M. Garnier, ancien conservateur des Archives de la Côte-d'Or et reproduite par M. Chabeuf.

4. On pensait, jusqu'ici, mais sans aucune preuve, à Guillaume Spicre. Cf. Maurice Denis, *Théories (Bibliothèque de l'Occident)*, 1890-1910, p. 129. P.-A. Lemoisne, *La Peinture Française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris 1931, p. 72.

5. M. Claudon a fait une communication de cette lecture à la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or (séance du 5 avril 1933).

6. Archives de la Côte-d'Or, G. 2557, fol. 143 v°.

ainsi qu'il est au tableau de la Chapelle St Legier à Beaune, que a fait le dit maistre, son chienot¹ emprès luy et son chapeaul de Cardinal devant luy ». Nous apprenons ainsi à la fois que cette peinture est antérieure à 1474, et que Pierre Spicre en est l'auteur². Cette peinture murale, commandée par le cardinal Jean Rolin et exécutée par Pierre Spicre, entre 1470³ et 1471⁴, nous est heureusement conservée. Découverte en 1901, sous un épais badigeon, par M. Mathieu cette peinture dont les sujets ont été certainement inspirés par les titres cardinalice et épiscopaux de Jean Rolin⁵, décore encore aujourd'hui la chapelle St-Léger dite « Chapelle Rolin », ouverte sur le bas côté nord de l'Eglise Notre-Dame de Beaune.

En face de l'autel, surmonté d'un Christ, une grande scène se déroule, remplissant l'espace entier inscrit dans l'arc brisé et des-



FIG. 5. — PEINTURE MURALE DE LA CHAPELLE FERRY DE CLUGNY, DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN.
Détail de la Procession de saint Grégoire.

1. Le Cardinal souffrait d'un ulcère à l'estomac qui provoquait de fréquents et subits vomissements. Or, le célèbre « chienot », que l'on voit représenté sur la *Nativité* du Maître de Moulins (Musée d'Autun) était dressé à... on entendra le reste.

2. P.-A. Lemoisne, *op. cit.*, a reproduit une partie de cette peinture murale, *Résurrection de Lazare*, pl. 58, avec la mention suivante : « Peinture murale anonyme, école de Dijon, milieu du XV^e siècle. »

3. C'est en 1470 que Jean Rolin, qui résignait ses fonctions d'abbé de Flavigny, se retira à Beaune dont il était archidiacre. Le chapitre, reconnaissant d'une fondation de cinq cents écus d'or qu'il lui avait faite, l'accueillit avec distinction et mit à sa disposition les locaux du grand cloître récemment occupés par sa belle-mère Guigonne de Salins, femme du chancelier, et pour l'accomplissement de ses devoirs religieux, la chapelle Saint-Léger, une des plus importantes de l'église (cf. Ch. Bigarne, *Etudes historiques sur le chancelier Rolin et sur sa famille*, Beaune 1860).

4. On a longuement discuté sur la date du voyage de Martin Schongauer à Beaune. J. Rosenberg, *Schongauers Handzeichnungen*, 1927, la place en 1475. H. Naumann, *Grünewald*, 1930, en 1469. La preuve de ce voyage d'études est fournie par un dessin à la plume reproduisant le Christ du *Jugement Dernier* de Beaune. Le fait que l'on ne trouve dans l'œuvre de Schongauer aucune copie des peintures de la chapelle Rolin a-t-il (Cabinet des dessins du Louvre) suffisamment de portée pour fortifier la thèse de Naumann?

5. F. Mathieu, *Les peintures murales de la Chapelle Rolin (Eglise collégiale de Beaune)* (*Mémoires de la Société d'archéologie de Beaune*, t. XXVI et XXVII, 1901, 1902).

H. Chabeuf, *Les peintures de la Chapelle Saint-Léger de Notre-Dame de Beaune* (*Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, t. XIV, 1901-1905). Germain, *Les Néerlandais en Bourgogne*, Bruxelles, 1909

cendant un peu plus bas que les consoles d'où jaillissent les nervures de la voûte. Cette admirable composition, qui a malheureusement souffert, représente la *Résurrection de Lazare* dans un paysage que borne, à l'horizon, une ville aux murs crénelés, aux tours surmontées de toits pointus¹ (fig. 3 et 4).

Au premier plan, à peu près au centre de la composition, on aperçoit le principal personnage, Lazare, dont l'image est aujourd'hui très détériorée. Rappelé à la vie, il est assis dans un tombeau de marbre rose, et il a rejeté devant lui son linceul. Un personnage accroupi, sans doute saint Pierre, lui enlève les dernières bandelettes de l'ensevelissement, et lui délie les mains. A gauche du ressuscité, se tient debout le Christ, vêtu d'une robe rougeâtre brodée d'or, la tête légèrement penchée et ceinte d'une auréole radiée, la main droite à demi tendue comme dans un geste de bénédiction.

Derrière le Christ devait se tenir un groupe d'apôtres, mais il a été détruit en partie. Cinq figures d'une extrême beauté ont cependant survécu. Celle de saint Jean, en particulier, au premier rang, les mains jointes, imberbe et richement habillé de drap d'or à rameaux bleus, est admirable par la justesse de l'attitude, la vérité de la draperie à demi retenue par le bras droit. A droite, le groupe des spectateurs s'opposait à celui du Christ et des apôtres. Douze personnages, sont disposés paisiblement sur deux rangs. C'est la riche bourgeoisie bourguignonne que l'artiste a représentée ici : visages glabres et tondus, figures calmes et sereines, et à gauche, large tronc de marchand cossu, campé sur ses jambes écartées, la ceinture basse sous le ventre saillant.

Au premier rang, un personnage vêtu d'une longue dalmatique de drap d'or à rameaux de fleurs et coiffé d'un linge que recouvre un chapeau à bords retroussés, désigne du doigt le miracle. Près du sépulcre se tient un autre personnage, vêtu de brocart. La tête recouverte d'une aumusse décorée de perles, il se détourne, la main étendue, comme pour écarter la vision de mort, et se bouche le nez. Le gazon est semé de quelques fleurettes qui rappellent celles de la tenture de Notre-Dame. En arrière et en haut de la composition se profile une ville hérissée de tours et de hautes toitures. Ne serait-ce pas Beaune qui, fortifiée dès le XIV^e siècle, fut, d'autre part, munie, au XV^e d'un château-fort construit vers 1465, par Jean Blosset, seigneur de Saint-Pierre, un des fidèles serviteurs de Louis XI²?

En face de cette composition dont quelques figures sont des portraits³ d'après nature (fig. 3 et 4) le mur où se trouve l'autel, surmonté d'un grand crucifix, ne pré-

1. Catalogue des relevés de peintures murales, exposés au Musée des Arts Décoratifs du 25 mars au 14 avril 1918, Paris, Imprimerie Nationale, 1918 (N° 289).

2. Cette construction fut démolie par ordre d'Henri IV au début du XVII^e siècle. Beaune cependant conserve encore aujourd'hui des vestiges de ses anciennes fortifications.

3. On remarquera plus spécialement, dans la scène de la Résurrection, à gauche de saint Jean, au second rang, parmi les spectateurs, une admirable tête d'homme coiffée d'un mortier, qui présente une ressemblance troublante avec le portrait du Grand Bâtard de Bourgogne par Roger Van der Weyden, au Musée de Bruxelles. Le portrait de Jean de Gros (coll. Ryerson à Chicago), attribué jusqu'à ce jour au même maître, est, notons-le, d'un style également très proche du portrait premièrement cité.

sente malheureusement plus que des traces de peinture. Toutefois, dans la partie gauche on peut reconnaître une *Lapidation de saint Etienne*. Agenouillé, en vêtements de diacre, les mains jointes, la tête nimbée rejetée en arrière, le jeune saint qui a déjà reçu une pierre, continue de prier. Derrière lui, un bourreau, en costume collant rouge et bleu, brodé d'or, et coiffé d'un turban, les traits crispés et féroces, se prépare à lui lancer une grosse pierre. Un autre personnage que l'on devine à peine, en ramasse une autre. Cette composition, dont la partie droite a malheureusement disparu, ne remplit en hauteur que les deux tiers de l'arc. Au-dessous s'étend un riche parement figuré, une sorte de dossier en drap d'or damassé, avec une bordure décorée de gemmes. Il était tenu primitive-ment par deux anges debout, à longues ailes et en robes blanches. Un seul, d'une extrême beauté, subsiste dans la partie gauche.

Enfin, au-dessous, agenouillée et les mains jointes, on voit une figure vêtue d'un manteau noir à capuchon doublé de rouge, que recouvre une aube blanche. Serait-ce le cardinal Jean Rolin? La place d'honneur que le personnage occupe dans cette composition, les traits vulgaires, un peu empâtés, que nous devinons ici et que nous retrouvons sur le fragment de peinture murale du Musée Rolin, à Autun, pourraient le laisser croire. Peut-être pourrait-on penser également à Antoine de Salins, doyen du chapitre? L'état de dégradation de la peinture n'autorise sur ce point que des conjectures.

Mais là ne se borne pas la décoration de la chapelle Rolin. De chaque côté de la grande fenêtre ogivale qui l'éclaire, est peinte une figure de femme debout, avec à gauche, sainte Marthe, à droite sainte Madeleine, dont les noms sont écrits en caractères gothiques à hauteur des têtes. Sainte Marthe, très belle quoique à demi-



FIG. 6. — PEINTURE MURALE DE LA CHAPELLE FERRY DE CLUGNY, DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN.
Détail de la Procession de saint Grégoire.



FIG. 7. — TAPISSERIE DE NOTRE-DAME DE BEAUNE.
L'ANNONCIATION ET LE DONATEUR HUGUES II LE COCOQ AVEC SAINT JEAN-BAPTISTE.
Détail de la pièce 2.

ruinée, est enveloppée d'un manteau d'or zébré de hachures noires. La tête recouverte d'une coiffe plissée, les mains tenant un bénitier et une palme, elle foule au pied la Tarasque. Sur le fond se profilent des montagnes¹. Vêtue d'un manteau bleu recouvrant une robe brochée à fleurs d'or, sainte Madeleine, debout dans un paysage dominé par des architectures, tient dans la main droite une rose, et dans la main gauche un livre ouvert. Son visage serein, légèrement penché et encadré de longs cheveux tombant sur les épaules, est un des plus beaux que les artistes du moyen âge aient jamais peints.

1. Catalogue des relevés de peintures murales exposés au Musée des Arts Décoratifs, du 25 mars au 13 avril 1918. Paris, Imprimerie Nationale (N° 290).
Relevé d'Yperman, Bibliothèque du Musée du Trocadéro.

La triple moulure creuse qui entoure la fenêtre est couverte de peintures décoratives. Des banderoles, sur lesquelles on lit la devise du cardinal Jean Rolin, *Time deum*, en or sur fond bleu, entremêlées de rinceaux, de branches de chêne et de grosses fleurs bleues à pistils d'or couvrent tout le champ.

De chaque côté de la fenêtre, on distingue deux *Hommes sauvages*, ainsi qu'il est dit dans le marché de la tenture de Notre-Dame-de-Beaune, brandissant des mas-



FIG. 8. — PIERRE SPICRE. — PORTRAIT DE HUGUES DE RABUTIN. (Autrefois à l'église de Saint-Émiland, Côte-d'Or)



FIG. 9. — PIERRE SPICRE. — PORTRAIT DE JEHANNE DE MONTAGU. (Autrefois à l'église de Saint-Émiland, Côte-d'Or)

Phot. Braun.

sues et soutenant les armes du cardinal Jean Rolin, écartelées avec celles de sa mère, Marie Delandes.

La voûte peinte d'azur, semée d'étoiles d'or, est soutenue par des nervures primitives dorées. Enfin, en face de la fenêtre, on devine sur le mur des restes de peintures représentant des châteaux-forts dans un paysage.

Les peintures de la chapelle Ferry de Clugny, dite : « Chapelle Dorée », à la cathédrale d'Autun¹, relèvent d'une esthétique et d'une inspiration trop semblables à celles de la chapelle Rolin à Notre-Dame-de-Beaune, pour qu'on ne soit pas amené à y reconnaître la même main. Les deux œuvres sont d'ailleurs contemporaines ; des

1. R. Fontenay et A. de Charmasse. *Autun et ses monuments*, 1889. p. 428.

rapports étroits unissaient ces deux villes appartenant au même diocèse, et les deux prélates qui commandèrent ces ouvrages étaient amis¹.

Lorsque Ferry de Clugny, chanoine d'Autun, désira, à l'instar de Jean Rolin, faire décorer sa chapelle, il est très naturel qu'il ait songé à Pierre Spicre. Une inscription² en caractères gothiques, peinte du même jet que les peintures et placée au-dessus de la porte d'entrée de la chapelle qu'il fonda, le 8 novembre 1465, en l'église-cathédrale d'Autun, nous renseigne assez exactement sur leur date d'exécution. C'est entre 1473, époque à laquelle Ferry de Clugny fut nommé évêque de Tournai, titre mentionné au cinquième vers de l'inscription, et 1478, année de la mort de Pierre Spicre, qu'elles doivent être situées³.

Dégagées en 1836 du badigeon dont on les recouvrit au XVIII^e siècle, ces peintures représentent, sur trois registres horizontaux, les quatre grands prophètes, Jacob, Isaïe, Moïse et David, les quatre évangélistes, saint Luc, saint Marc, saint Mathieu, saint Jean, et les quatre grands docteurs de l'Eglise, saint Jérôme, saint Léon, saint Bernard et saint Grégoire.

La scène la mieux conservée, où les figures sont disposées, comme à Beaune, autour du groupe central, où l'on retrouve les mêmes costumes, les mêmes airs de tête, le même mur crénelé et les mêmes touffes d'herbe, représente la *Procession de saint Grégoire, pendant la peste de Rome* (fig. 5 et 6). Le cortège défile sur trois rangs autour du pape qui porte une image de la Vierge. Les hommes sont vêtus de houppelandes rouges et noires, de pourpoints bleus et de chausses grises; les femmes, coiffées de hennins, sont moulées dans des robes noires et rouges soutachées d'hermine, et ajustées à la taille par une large ceinture blanche (fig. 5), tandis que les cardinaux, drapés dans d'amples manteaux rouges, sont coiffés de l'aumusse et du chapeau rouge à large bord, emblèmes de leur dignité (fig. 6).

Par sa technique remarquable — il la doit, sans doute, à Van Der Weyden, qu'il a certainement connu par le retable du *Jugement dernier*⁴. Pierre Spicre conserve quelques attaches avec la tradition flamande mais n'en accepte pas toutes les hardiesses. On ne relève en effet dans son œuvre rien de ce style flamand qui force, exagère et grossit. Avec un sens profond de la réalité, tiré de l'observation patiente et directe de la nature, Pierre Spicre, saisit autour de lui les traits dont il s'inspire et les traduit avec un abandon naturel.

Dans ses peintures de Beaune et d'Autun, il mêle harmonieusement le réalisme

1. C'est en faveur de Ferry de Clugny que, dès 1470, il faut le rappeler, Jean Rolin avait résigné ses fonctions d'abbé de Flavigny.

2. H. de Fontenay, *Epigraphie Autunoise*, 1883, t. p. 30.

3. Si Pierre Spicre n'est pas l'auteur des peintures d'Autun, celles-ci n'ont pu, en tout cas, être exécutées après 1482. A cette date, en effet, Ferry de Clugny, ayant été élevé à la dignité de cardinal, le poète, auteur de l'inscription (Devoucoux, *Annales de la Société Eduenne*, 1853, 1857, p. 18, pense à Léonard d'Alonne), n'aurait pas manqué, s'il avait écrit depuis lors, de lui donner ce titre.

4. Dans le procès-verbal de 1501, le retable du *Jugement dernier* terminé vers 1448 se trouvait au-dessus du maître-autel de la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Beaune.

et le pittoresque; il apporte dans ses portraits d'Hugues de Rabutin et de Jehanne de Montagu (fig. 8 et 9) cette mesure et cette modération élégante que traduit avec Jean Fouquet l'art pictural des ateliers des bords de la Loire¹

Ainsi Pierre Spicre, dont, à travers les influences subies, le style se dégage vigoureux, original et expressif, doit rester inscrit avec Jean Bondol sur la liste malheureusement trop courte des « cartonniers » du moyen âge et figurer désormais parmi les plus doués comme les plus dignes d'être connus des peintres français du XV^e siècle.

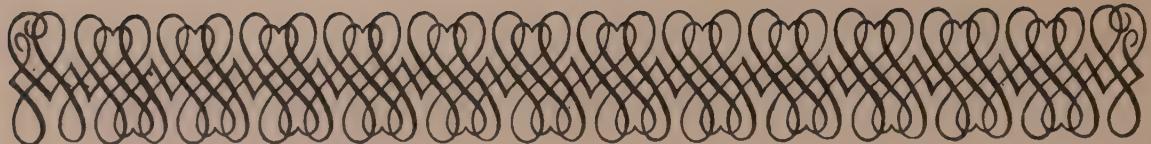
Jacques BACRI.

1. Ces deux portraits auxquels l'éminent conservateur du Musée de Besançon, M. Fernand Mercier, a consacré un très intéressant article dans la *Revue de l'Art ancien et moderne : Le Maître de Saint-Jean-de-Luze* (avril 1930, pp. 213-222) ne sauraient être d'un autre peintre que Pierre Spicre.

Autrefois conservés à Saint-Jean-de-Luze (aujourd'hui Saint-Emiland), en Bourgogne, non loin de Beaune et d'Autun, ils représentent Hugues de Rabutin, seigneur d'Epiry et de Sully, et Jehanne de Montagu, sa femme, à qui Jean Rolin, il convient de le noter, donne permission, le 19 février 1472, de faire « célébrer l'office divin dans les chappelles qu'ils ont fondées ».

D'un style et d'un sentiment très voisins des peintures précédemment étudiées, ces deux portraits doivent, au surplus, d'après les costumes et la technique, être datés du dernier quart du XV^e siècle.





LE PALAIS AZEM DE DAMAS



FIG. 1. — CHEMINÉE DANS UNE CHAMBRE.

La vieille ville de Damas, dont le plan laisse encore apparaître la structure de la cité antique, est restée le centre religieux, politique et économique de la grande capitale arabe. Nous trouvons ainsi groupés sans ordre apparent autour de la Grande Mosquée les khans ou caravansérails, les souks, les échoppes des petits artisans et, faisant opposition à cette activité, quelques vieilles demeures de riches damascains. Ces habitations, qui datent pour la plupart du XVIII^e siècle, évoquent dans la joie de leurs couleurs les dernières années de prospérité et de puissance de la civilisation arabe.

**

La plus belle de ces constructions est à coup sûr le palais Azem, aujourd'hui propriété de l'Etat français et siège d'un Institut d'études supérieures consacrées aux civilisations de l'Orient. Cette maison fut la résidence d'un des derniers grands gouverneurs de Syrie. Elle s'élève sur un sol particulièrement riche du point de vue archéologique : c'est ainsi que des vestiges antiques encore en place aux environs du Palais permettent de reconnaître à l'emplacement de celui-ci la cour du Temple de Jupiter (1^{er} siècle après J.-C.); les textes situent le Palais des Omeyyades en ce même lieu, et enfin

des sondages récemment effectués à 2 m. 50 de profondeur¹ ont mis au jour un bassin de mosaïque de pâte de verre portant le blason de l'émir mamelouk Tingiz dont on savait par ailleurs qu'il avait fait construire un magnifique palais en un site jusqu'ici mal identifié.

**

Essaad el Azem qui était au XVIII^e siècle chef de pèlerinages et gouverneur de la ville, reprit donc, en achetant ce terrain pour y édifier sa demeure, une ancienne tradition. Grand bâtisseur, réalisateur énergique, Essaad Pacha est demeuré célèbre par ses constructions, les dernières presque qu'ait donné l'art musulman de Syrie : des khans, des hammams, des réservoirs d'eau, des forts sur la route du Hedjaz, le pont de Kiswa et un palais à Hama, moins grandiose que celui de Damas mais dont la décoration intérieure, plus variée et plus riche, subsiste actuellement dans un parfait état de conservation.

La construction du Palais Azem à Damas fut entreprise en 1749. Les écrits du temps nous montrent avec quelle fièvre Essaad Pacha en suivit les travaux et l'ampleur prise par ce vaste chantier : pendant plusieurs mois tous les ouvriers et artisans de Damas y furent employés ; on réquisitionna la cendre des foyers des hammams pour fabriquer le mortier ; Essaad fit détruire des souks pour se procurer des bois et des pierres antiques. « Ayant appris que des colonnes et des pierres anciennes se trouvaient dans le lit du Banyas, Essaad Pacha donna ordre de détourner le



FIG. 2. — LA COUR DU HAREMLIK ET LA GRANDE MOSQUÉE.

(1) Sur les fondations des murs du grand Iwan, dans le Haremlik.



FIG. 3. — DAMAS, VUE D'AVION.

1. Khan Azad Pacha. — 2. Khan Soleyman Pacha. — 3. Hammam Dzourieh. — 4. Mausolée de Nour-ed-Din. — 5. Maristan Nour-ed-Din. — 6. La citadelle. — 7. Les Propylées. — 8. La Bibliothèque Nationale. — 9. Mausolée de Saladin. — 10. Madrasa Jaqmaquia. — 11. Propylées byzantins. — 12. La Grande Mosquée. — 13. Le Palais Azem. — 14-15. Decumanus — Rue droite. — 16. Le souk Hamidieh.

cours de la rivière... ce qui fut fait immédiatement. On enleva les pierres, qui furent transportées au Palais. Pendant les dix jours de travail qu'exigea cette opération, les maisons et les lieux riverains manquèrent d'eau »¹. Des colonnes antiques furent amenées de Deraa et de Bosra sur des chars traînés par des bœufs; le Pacha toujours en quête de dalles, de bois, de basalte, de marbre ou de granit, en envoyait chercher en grande hâte partout où on lui en signalait. L'historien arabe, son contemporain, nous dit encore : « Quand les pauvres gens voulaient construire ou réparer quelque chose, ils ne pouvaient trouver dans la ville ni maçons ni menuisiers ni bois ni clous ni pierres... Le Pacha ayant détourné, pour alimenter son Palais, une grande quantité d'eau de la rivière Qanawat, il en manqua dans les mosquées, les hammams et dans beaucoup d'habitations ».

Quant à l'emploi, pour la construction, de vestiges antiques ou arabes, nous

(1) S. Amed el Hallaq : « Histoire », dans I. Iskandar Maluf, *Histoire générale des familles de l'Orient*.

pouvons le vérifier aujourd'hui en maintes parties du Palais : les colonnes de granit qui soutiennent les grands arcs de la cour sont des colonnes antiques retaillées. Des pierres employées au revêtement des murs montrent sur leur face carrée un décor qui ne laisse aucun doute sur leur emploi antérieur. Des plafonds de petites pièces proviennent de plafonds plus grands dont les côtés ont été rognés : on voit même le décor peint de l'un d'eux coupé en plein milieu. En soulevant les dalles de la cour on remarque la convexité des faces enterrées ce qui indique que les dalles furent taillées par des coupes parallèles à l'axe d'une colonne antique.

Bien que le Palais Azem ait subi depuis deux siècles de nombreux remaniements, son plan d'ensemble paraît avoir été fixé dès l'origine ; nous avons des rap-

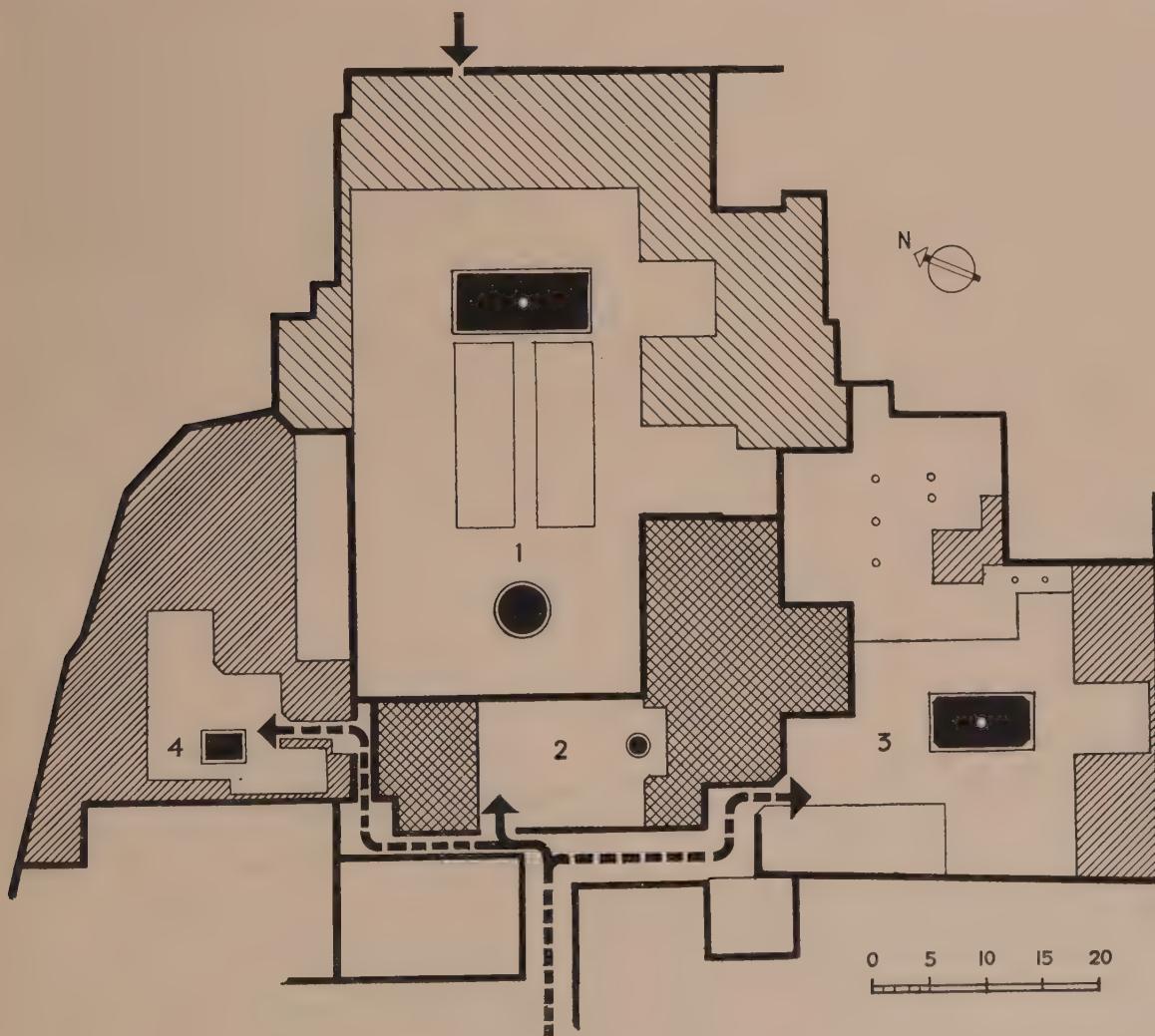


FIG. 4. — PLAN DU PALAIS AZEM.

1. Visiteurs. Cour du Haremlik. — 2. Institut. Haremlik. — 3. Directeur, Cour du Selamlik. — 4. Pensionnaires. Cour des communs.

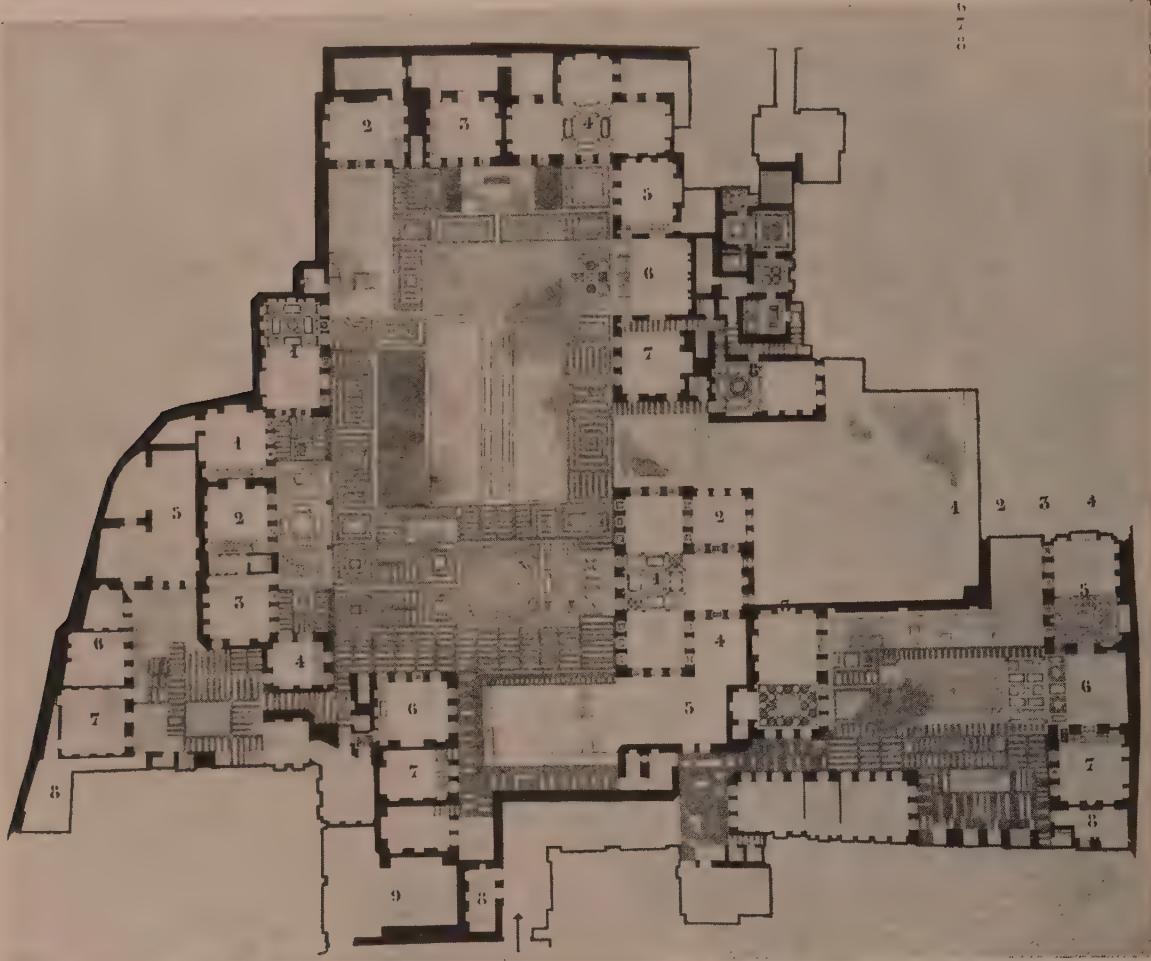


FIG. 5. — PLAN DU PALAIS AZEM.

Visiteurs : 1. Salon de réception. — 2. Salle d'Exposition. — 3. Magasin de vente. — 4. Salle d'exposition. — 5. Chambre. — 6. Grand divan. — 7. Chambre. — 8. Hammam.

Pensionnaires : 1, 2, 3, 4. Chambres. — 5. Hall. — 6. Salle commune. — 7. Salle à manger. — 8. Cuisine.

Directeur : 1, 2. Chambres. — 3. Hall. — 4. Fumoir. — 5. Salon. — 6. Iwan. — 7. Salle à manger. — 8. Cuisine.

Institut : 1. Salle de lecture. — 2. Bureau du bibliothécaire. — 3. Magasin. — 4. Salle de service. — 5. Bureau du directeur. — 6, 7. Salles de travail. — 8. Planton. — 9. Garage.

ports précis sur l'utilisation de ses différentes cours et des bâtiments qui les entourent. Ceux-ci ne répondent pas à la conception courante donnée au mot « palais », et la demeure qu'en arabe on appelle *Bët el Azem* (maison Azem) réalisé au contraire le type de la maison d'habitation du riche musulman.

Elle comprend deux parties principales : le *Selamlik*, réservé aux réceptions et au logement des hôtes; le *Haremlik*, demeure du pacha, des femmes, et centre de la vie familiale. En outre diverses dépendances : hammam, cours des communs, écuries.

Venant de l'extérieur, on entrait par un premier passage en chicane dans le *Selamlik*. Les pièces d'habitation de celui-ci et un grand Iwan ouvrent sur une cour rectangulaire rafraîchie par un bassin. En 1830, cette partie du Palais fut adap-

tée au goût du jour en style baroque, au moyen de colonnettes torses peintes en trompe-l'œil, d'imitations de tentures sur les murs, de verroteries incrustées dans les boiseries, le tout dans des tonalités grises et bleues. Ces peintures, d'ailleurs fortement endommagées par l'incendie qui, lors des troubles de 1925, détruisit partiellement le Selamlık, furent grattées en 1933, et actuellement cette partie du Palais a repris son aspect primitif.

Du Selamlık, une entrée en chicane donne accès au Haremlik qui n'avait point d'autre communication avec l'extérieur. Cette demeure des femmes, plus vaste et plus riche, est composée d'une série de pièces ouvrant sur une cour de 45 mètres sur 25, dallée de pierres de diverses couleurs et agrémentée d'un massif de verdure et de deux bassins. Les pièces orientées au sud sont protégées du soleil par une galerie à arcades; celles du nord ouvrent sur un grand Iwan.

Le Haremlik comprend de plus une série de petits appartements et deux grandes pièces de réception dont l'une, la Q'a, dont le plan affecte la forme d'un T, très richement décorée fut détruite en 1925 et restaurée en 1934.

Chacune des pièces d'habitation du Haremlik était réservée aux femmes du Pacha et à leurs servantes. Plus tard, lorsque le Palais fut habité non plus par un seul chef de famille mais par ses descendants, le Haremlik perdit peu à peu sa stricte destination de Harem et abrita divers groupes familiaux. Toutefois, il resta fermé aux étrangers qui continuèrent à être reçus dans le Selamlık.

Ce changement de destination des pièces du Haremlik correspond à l'évolution de ces grandes familles musulmanes issues d'un chef puissant et fastueux qui, s'accroissant à chaque génération, font de sa demeure une sorte de phalanstère où frères et cousins avec leurs femmes et leurs enfants se logent dans les grandes pièces réservées autrefois à chacune des femmes du Harem. C'est ainsi qu'était habité le Palais Azem lorsque le Gouvernement français l'acheta en 1922.

En retrait de la cour du Haremlik on remarque encore un hammam richement



FIG. 6. — IWAN DU SELAMLIK.



FIG. 7. — NICHE DU HAREMLIK.

décoré de mosaïques de pierre et de marbre; il comporte une salle de déshabillage et de petites salles froides, tièdes et chaudes.

Enfin, communiquant avec le Haremlik, la cour des communs ornée d'un petit bassin, groupe quatre pièces d'habitation sobrement décorées de boiseries, un Iwan, deux immenses cuisines pourvues de hottes de six mètres d'ouverture comme on peut en rencontrer dans les vieilles demeures de France, et une dernière petite pièce ornée d'une cheminée turque où l'on fabriquait le café servi à toute heure du jour, soit aux visiteurs, soit aux familiers.

Les photographies qui accompagnent cet article nous montrent quel luxe de décosations, quelle profusion de détails et de couleurs, quelle variété de matériaux furent employés à l'aménagement de cette vaste demeure : on y remarque plusieurs sortes de pierres, du basalte au calcaire le plus tendre, qui proviennent de Mezzé, de Zebdani ou d'Alep; des marbres, probablement importés d'Italie, qui servirent au dallage des parties basses des pièces, à la construction des bassins et exceptionnellement au revêtement de la pièce la plus riche, la Q'a.

Certains plafonds dont le décor géométrique, composé comme celui d'un tapis,

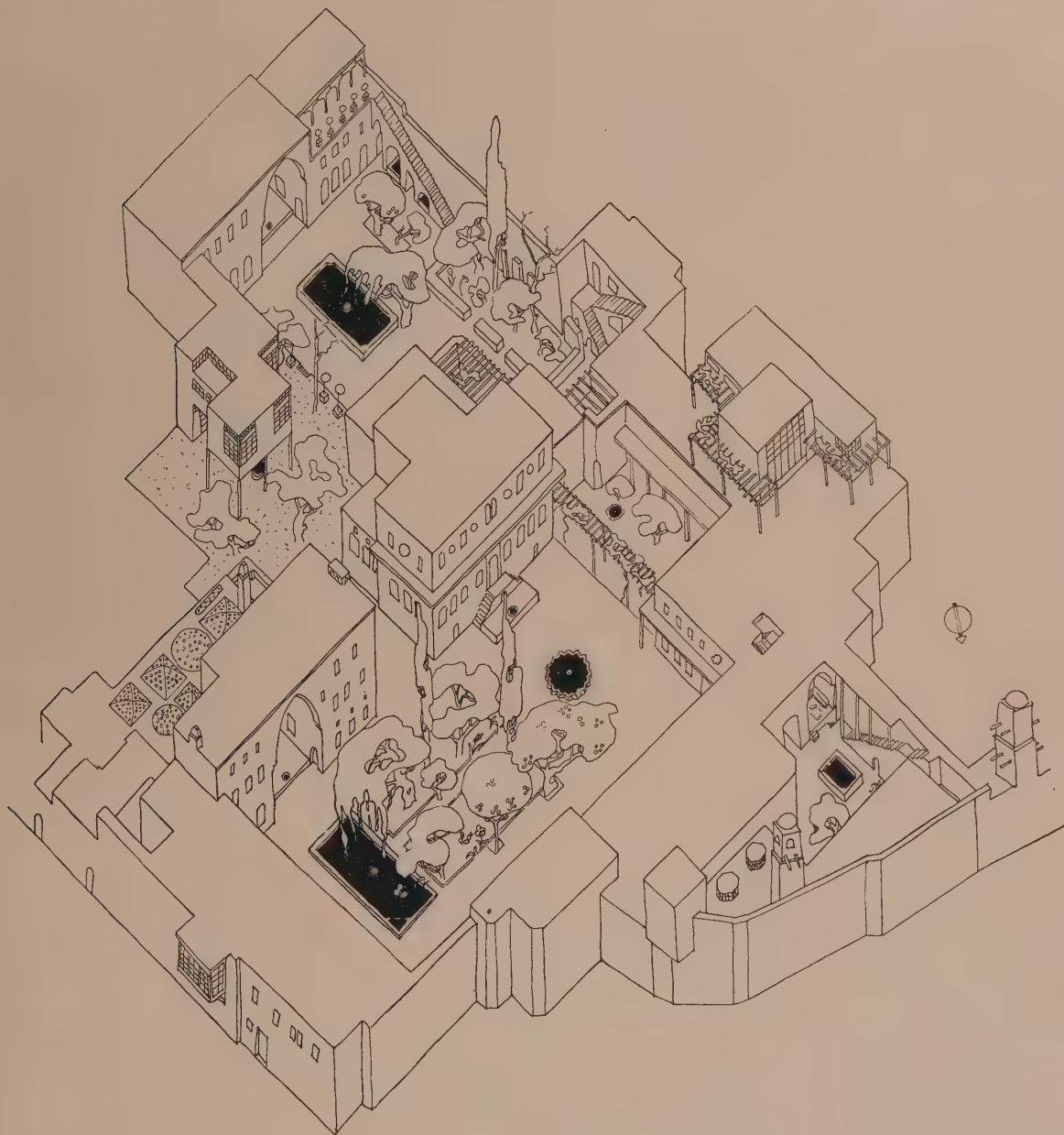


FIG. 8 — VUE CAVALIÈRE DU PALAIS AZEM.

cache la poutraison des terrasses, ou les plafonds persans aux grosses poutres apparentes accusant le parti constructif, ajoutent les uns et les autres au luxe des pièces par leur riche décoration.

Les boiseries qui revêtent les murs à mi-hauteur présentent la même variété de décor et de couleurs : le bois verni est peint par endroits de bouquets multicolores cer-

nés de filets d'or. Si l'inspiration de ces décors est bien arabe par sa minutie, elle l'est moins par le choix des sujets qui nous semblent extraits de cartons du XVIII^e siècle italien. Remarquons qu'à côté de la technique du décor, si variée et si adroite, celle du bois est encore toute primitive : les panneaux ne sont pas assemblés mais simplement fixés au mur par de grands clous grossièrement forgés.

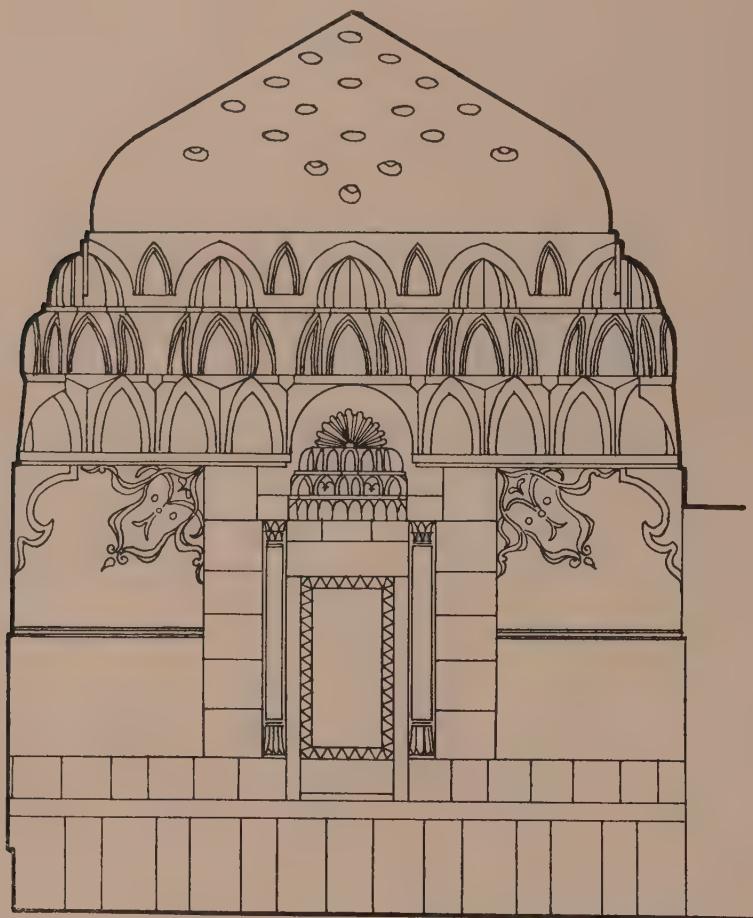


FIG. 9. — SALLE FROIDE DU HAMMAM.

Le décor sur pierre des intrados des arcs et des grandes surfaces murales nous montre une technique particulière à Damas : le dessin est gravé en creux de section triangulaire dans la pierre; ces creux sont ensuite remplis, jusqu'à affleurer la surface, de ciment de couleurs choisies. Ailleurs, on remarque un décor gravé sur marbre et cerné d'un trait d'or. Les procédés les plus divers sont employés : dans la Q'a, certains écoinçons de fenêtre sont formés d'une pierre noire incrustée de nacre.

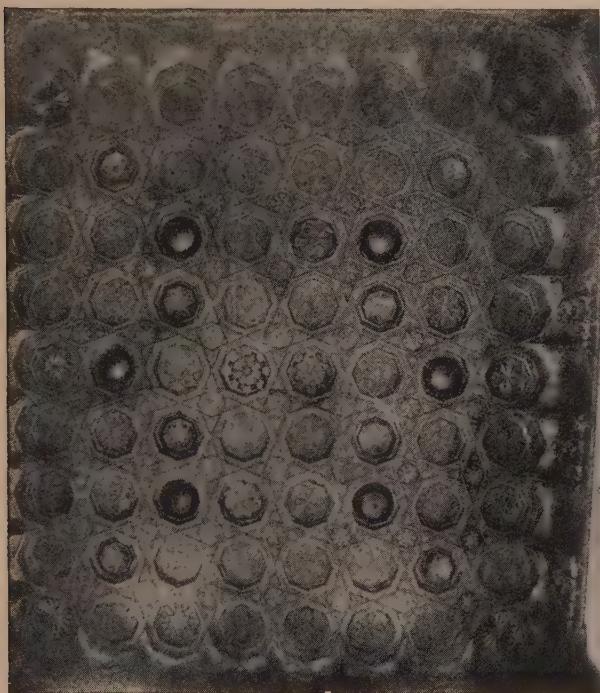


FIG. 10. — PLAFOND D'UNE SALLE DE RÉCEPTION DU HAREMLIK.

Puis la première création scientifique fut abandonnée et l'on décida d'établir dans cette vieille demeure, un Institut d'études consacrées à la civilisation de l'Orient, dont l'activité devait être comparable à celle des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, de l'Institut d'archéologie orientale ou de l'Ecole française d'Extrême-Orient.

Le problème de la restauration se trouvait donc étrangement compliqué. Il fallait concilier les exigences de la vie scientifique et matérielle d'un groupe de savants avec la double obligation de conserver intact un monument dont la France a la sauvegarde et de permettre aux voyageurs de le visiter sans difficulté.

La solution adoptée prévoit donc, pour séparer complètement

En 1922, le Palais Azem était en quelque sorte parvenu au terme de son évolution sociale puisqu'il était devenu la propriété indivise d'un très grand nombre d'héritiers d'Essaad Pacha et trop étroit pour leur servir de demeure. Il donnait, de même que la plupart des édifices privés du XVIII^e siècle, des signes de ruine prochaine.

C'est alors que M. E. de Lorey, à ce moment directeur de la mission archéologique de Syrie, proposa à M. le Général Gouraud d'en rendre acquéreur l'Etat français pour y établir un Institut d'archéologie et d'art musulmans ainsi qu'une école d'art moderne. Cette destination nouvelle était à peine mise à exécution que l'incendie de 1925 vint apporter aux nouveaux occupants du Palais Azem des charges écrasantes de restauration et d'entretien.



FIG. 11. — PLAFOND.



FIG. 12. — COUR DU HAREMLIK.
Détail de mosaïque.

ment la partie destinée aux savants de la partie destinée aux hôtes et aux touristes, l'ouverture à l'est du Palais d'une seconde porte, opposée à la première et réservée aux visiteurs. Ceux-ci entrent donc d'emblée dans la cour du Haremlik et les pièces les plus luxueuses et les plus caractéristiques du Palais, sans oublier le hammam, leur sont ouvertes. Ils trouveront en outre, aménagées dans un salon de réception et des salles annexes, des expositions permanentes, témoins de l'activité intellectuelle de la France en Syrie, ainsi qu'une documentation précise : livres, cartes, plans, qui, mis constamment à leur disposition, leur permettront de prendre un contact scientifique avec le pays.

La porte ouest, ancienne porte du Palais, est désormais réservée aux seuls membres de l'Institut. Elle dessert, d'une part les travailleurs scientifiques vivant à l'écart de la grande cour, dans les anciens communs aménagés intérieurement d'une façon moderne; d'autre part, le directeur qui habite la cour restaurée du Selamlik.

Ces deux groupes, absolument indépendants l'un de l'autre, ont accès directement dans les salles de l'Institut. Ces salles, bibliothèques, salles de travail, magasins de livres, se groupent autour du bâtiment restauré du Qa'a aménagé lui-même en salle de lecture.

Le fonctionnement de ce plan d'organisation exigeait la reconstruction des bâtiments incendiés. Les travaux entrepris en 1933 portèrent sur la remise en état du Selamlik et la reconstruction intégrale de la Qa'a (exception faite de ses plafonds



FIG. 13. — PANNEAU D'UNE BOISERIE.

en bois) grâce aux matériaux trouvés sur place après le sinistre : pierres, marbres, mosaïques, et reconstitués à l'aide de photographies du bâtiment prises avant 1925.

Cette demeure, par l'intelligence de son plan, l'esprit de ses jardins et la beauté des matériaux employés est un des spécimens les plus séduisants de l'art musulman à son déclin. Mais, comme dans la généralité des monuments du XVIII^e siècle, les marbres et les ors cachent une pauvreté de construction qui fait à tout moment redouter par endroits l'écroulement. La réalisation du programme envisagé et la restauration de toutes les parties menacées du Palais Azem exigeront encore de longs efforts. Chacun souhaitera, pour le plus grand profit des études orientales, que le Gouvernement français mène cette tâche à bien.

Michel ECOCHARD.



FIG. 14. — SALLE DE RÉCEPTION DANS LE HAREMLIK



L'ÉNIGME DE «MONSÙ DESIDERIO»

BIĒN rares sont les amateurs et même les professionnels de l'histoire de l'art qui ont entendu prononcer le nom ou examiné les œuvres de ce petit maître mystérieux qui travaillait à Naples, du temps de Louis XIII, dans la première moitié du XVII^e siècle. C'est par hasard que mon attention fut attirée par ce peintre presque inconnu en visitant à Vienne la galerie du comte Harrach, descendant d'un vice-roi de Naples, ce qui explique que l'Ecole napolitaine y soit si abondamment et si remarquablement représentée. On n'y voit pas moins de cinq toiles de ce maître rarissime et on ne peut manquer d'être frappé par l'originalité, disons même la bizarrerie de ces *vedute* d'architectures fantasmagoriques, peintes dans une gamme fauve, gaufrées comme une tenture en cuir de Cordoue, avec un goût du pittoresque visionnaire qui annonce les paysages de ruines d'Hubert Robert et plus précisément encore les dessins romantiques de Victor Hugo ou les illustrations de Gustave Doré.

Une autre raison m'attirait vers ces œuvres singulières. Comme je recherchais les traces des artistes français à l'étranger, le nom étrange de *Monsù Desiderio*, qui signifie tout simplement Monsieur Didier, me donnait à penser que ce peintre napolitain devait être d'origine française, car on sait que les Italiens avaient coutume de désigner les étrangers de langue française du titre de *Monsù*, qui équivalait en fait à *Francese*. Dans l'*« état des âmes »*, nous dirions aujourd'hui le registre d'état-civil, de la paroisse S. Maria del Popolo de Rome, on relève par exemple à la date de 1643 le nom d'un *Monsù Claudio pittore*. Ce Monsù Claudio n'est autre que Claude Lorrain. De même Pierre Legros est souvent appelé dans les actes *Monsù Legros*.

C'est ainsi que me vint l'idée d'entreprendre des recherches sur ce peintre inconnu, présumé français, et ce sont les résultats de cette enquête que je voudrais résumer brièvement avec l'espoir qu'ils amorceront de nouvelles découvertes.



FIG. 1. — MONSU DESIDERIO, INTÉRIEUR D'ÉGLISE.
(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

Phot. Magyar Filmiroda.

I

L'absence de toute étude biographique ou critique sur Monsù Desiderio nous oblige à nous aventurer comme un pionnier sans carte et sans boussole dans une *terra incognita* et à glaner pour commencer les rares témoignages qui peuvent éclairer la vie et l'œuvre de l'artiste. Il n'existe pour frayer la voie aucune monographie en quelque langue que ce soit ni même, à ma connaissance, le moindre article de revue.

Le seul texte ancien — encore ne date-t-il que du milieu du XVIII^e siècle — où il soit fait mention de Desiderio est le recueil des *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* publié à Naples en 1742 par Bernardo de Dominici qu'on appelle, non sans quelque exagération, le Vasari napolitain. Mention d'ailleurs fort succincte, car Dominici ne lui fait pas l'honneur de lui consacrer une notice à part; il n'en parle qu'incidemment et pour ainsi dire entre parenthèses dans sa biographie du peintre Belisario Corenzi¹ qui étoffait de menus personnages les architectures de Desiderio.

Ce Bélisaire était un Grec d'Albanie qui avait fait, comme son compatriote El Greco, son apprentissage à Venise dans l'atelier du Tintoret. Des marchands levantins l'emmenèrent à Naples qui devint sa patrie adoptive. L'activité de ce *Fa presto*

1. II, p. 313.

jusqu'à sa mort à un âge très avancé, en 1643, tint du prodige. Il s'était lié avec Ribera, le Spagnoletto, confident du vice-roi castillan Don Pedro Antonio de Toledo, qui lui confia la décoration de plusieurs salles du Palais Royal. Les églises de Naples étaient tapissées de ses peintures. Dominici cite entre autres ses fresques de la Chapelle des Catalans à S. Giacomo degli Spagnuoli, l'église nationale des Espagnols, de l'église des Bénédictins de S. Severino, de la Chartreuse de S. Martino, de San Domenico Maggiore, du Gesù Nuovo où il représenta la vie et les miracles de saint Ignace. Il avait même peint la coupole du célèbre monastère bénédictin du Mont Cassin.

D'un caractère jaloux et brutal, cet Albanais italianisé considérait Naples comme son fief et s'arrangeait pour en écarter les concurrents. Il monta avec la complicité des peintres napolitains des cabales contre les intrus qui menaçaient leurs priviléges; il réussit ainsi à évincer successivement en les terrorisant ou en leur jouant des tours pendables Annibal Carrache à qui les Jésuites auraient voulu confier la décoration de leur église du Gesù Nuovo, puis le Guide et le Dominquin qui avaient été invités à décorer la Chapelle du Trésor de la cathédrale Saint-Janvier. On raconte qu'il soudoyait des gâcheurs de plâtre pour mélanger subrepticement de la cendre à la chaux de l'enduit sur lequel devaient peindre ses rivaux. Sa mort tragique fut saluée comme un juste châtiment du ciel : en voulant retoucher ses fresques de S. Severino, le vieillard pris de vertige — il avait alors 85 ans — tomba de son échafaudage et se fracassa les os.

C'est à propos de ce sacrifiant que Dominici parle de notre peintre dont il étoffait les perspectives de figurines qui s'accordaient excellentement avec le décor architectural. « Fu grande amico di Monsù Desiderio, famoso pittore di prospettive e vedute, al quale accordò eccellentemente le figurine alle vedute che dipingeva ». Il ajoute que deux tableaux de Desiderio lui étaient tombés sous les yeux (capitati sotto l'occhio) : une vue de la place de S. Domenico Maggiore et une autre représentant la place du Castel Nuovo; il omet malheureusement de dire où ils se trouvaient.

A ces renseignements qui datent du XVIII^e siècle, les lexicographes et historiens d'art du XIX^e siècle n'ont à peu près rien ajouté. Dans son *Künstlerlexikon* Nagler propose d'identifier Monsù Desiderio avec un certain Francesco Desiderio de Pistoia qui vivait à la même époque et dont nous possédons un cycle de gravures représentant des vues de Rome signées : *Franciscus Desiderius Pistoriensis*. Cette hypothèse paraît inadmissible pour trois raisons. Desiderio de Pistoia n'est connu que par des gravures sur bois ou sur cuivre, rien ne prouve qu'il ait été peintre. Ses gravures représentent des vues de Rome et non de Naples où nous savons qu'a vécu notre artiste. Enfin pourquoi aurait-on affublé ce Desiderio du titre français de Monsù s'il était originaire de Pistoia?

Dans son histoire, d'ailleurs fort médiocre, de l'Ecole de peinture napolitaine : *Geschichte der Malerei Neapels*, éditée à Leipzig en 1910, l'historien d'art allemand W. Rolfs n'apporte rien de nouveau sur Monsù Desiderio; il se borne à rap-



Phot. Alinari.

FIG. 2. — LE CASTEL NUOVO DE NAPLES.

peler d'après Dominici que les figures dont sont animées ses *vedute* ont été peintes par Belisario Corenzio.

Le meilleur exposé de nos connaissances à ce jour est l'article rédigé par Georg Sobotka dans l'*Allgemeines Lexikon* de Thieme qui remplace le vieux Nagler. On y trouve la première esquisse d'un catalogue des œuvres de l'artiste. L'auteur signale quatre tableaux dans la Galerie Harrach de Vienne (il y en a en réalité cinq), un *Intérieur d'église* au Musée de Budapest et il rappelle qu'il existait à Cologne vers 1860 dans les collections Walraf et Weyer deux tableaux dont on a perdu la trace : un *Incendie de Sodome* et un *Paysage de ruines*. Ce dénombrement sommaire est, comme nous allons le voir, tout à fait incomplet.

En somme les renseignements qu'on peut extraire des rares ouvrages où est mentionné Monsù Desiderio se réduisent à presque rien. Nous ignorons son nom et c'est tout au plus si nous pouvons supposer, en admettant qu'il soit Français, que son prénom était Didier. Aucun document ne nous révèle le lieu et la date de sa naissance et de sa mort. Nous ne savons rien de sa formation artistique en France ou en Italie. Il ne nous reste donc d'autres ressources que d'interroger son œuvre.



II

Essayons d'abord de compléter la liste des peintures de Desiderio. C'est un travail assez difficile car elles sont extrêmement dispersées à travers toute l'Europe et par un singulier hasard, elles ne sont conservées ni dans la patrie présumée du peintre ni dans la ville où il a vécu. C'est tout récemment que le Louvre s'est enrichi, grâce à la libéralité d'un amateur étranger, d'un petit tableau de Desiderio et les musées de Naples ne possèdent, à ma connaissance, aucune œuvre de l'artiste.

Vienne est beaucoup plus favorisée à cet égard. La Galerie Harrach, si riche en peintures de l'Ecole napolitaine, groupe à elle seule cinq tableaux de Desiderio achetés au XVIII^e siècle par le comte Aloys Thomas Raimund von Harrach qui fut, de 1728 à 1733, avant l'avènement des Bourbons d'Espagne, vice-roi de Naples. C'est là qu'on peut le mieux étudier sous ses différents aspects la personnalité de l'artiste qui est représenté non seulement par des vues extérieures d'édifices entiers ou en ruines, mais encore par un *Intérieur d'église*. Deux de ces tableaux portent la date de 1622.

Les autres musées entre lesquels se répartit l'œuvre de Desiderio ne possèdent chacun qu'une peinture de l'artiste. Ce sont, à la National Gallery de Londres, un paysage fantastique de *Ruines au bord de la mer*, daté de 1623; au Musée de Varsovie les ruines d'un édifice aux voûtes écroulées; au Musée de Budapest, un pittoresque *Intérieur d'église* qui provient de la collection Esterhazy.

Le Louvre a reçu en 1924 de l'historien d'art bien connu, M. Tancred Borenus, Finlandais d'origine, mais fixé à Londres, une petite toile très caractéristique de Desiderio représentant une façade de palais décorée de statues dont les assaillants enfoncent la porte avec un bâlier. Il est très regrettable que ce tableau, qui comble une lacune de nos collections nationales, ne soit pas exposé comme il le mérite¹.

Signalons en outre un *Intérieur d'église* à la Galerie Corsini de Florence et une toile représentant *Le Déluge* provenant de la succession de la princesse Gisèle de Bavière, qui a passé en vente à Munich le 28 septembre 1933².

A cette liste de tableaux dont nous connaissons l'emplacement, il faut ajouter quatre toiles mentionnées par Dominici et Nagler, dont nous avons perdu la trace : deux qui se trouvaient au XVIII^e siècle à Naples, la *Place de Saint-Domenico Maggiore* et la *Place du Castel Nuovo*; deux qui sont signalés en 1860 dans des collections privées de Cologne, *l'Incendie de Sodome* et un *Paysage de ruines*.

Nous arrivons donc à un total de quinze tableaux de Monsù Desiderio alors que le *Künstlerlexikon* de Thieme n'en enregistrait en 1913 que neuf. Ce n'est à coup sûr qu'une part infime de la production de l'artiste. Mais peut-être la publication faite pour la première fois dans cet article de la plupart des peintures aujourd'hui connues permettra-t-elle d'enrichir rapidement le catalogue ainsi amorcé.

1. Je dois à l'obligeance de mon ami G. Rouchès d'avoir pu l'étudier à loisir.

2. Cette vente m'a été signalée fort aimablement par M. D. Rozsaffy, conservateur adjoint du Musée de Budapest.

FIG. 3. — MONSU DÉSIDERIO. ÉGLISE A COUPOLE, 1622.
(Galerie Harrach, Vienne.)
Phot. Kunstverlag Wolfrum.

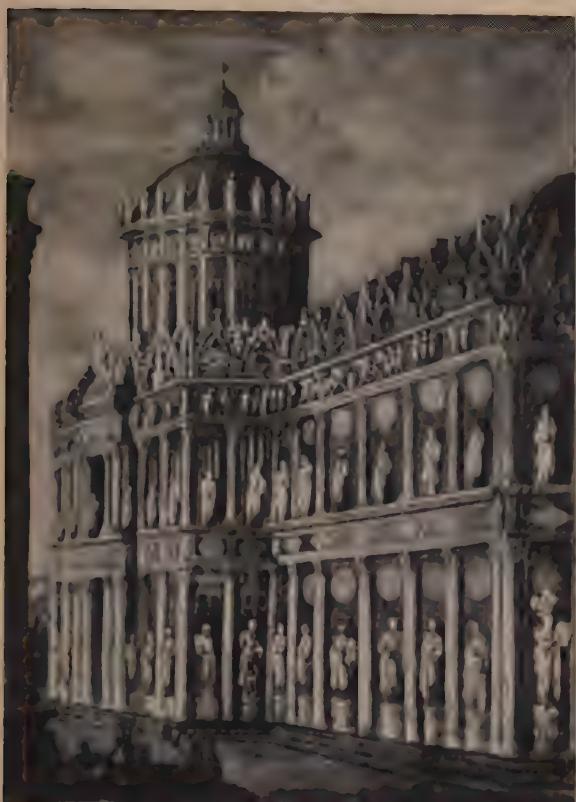


FIG. 4. — MONSU DÉSIDERIO. LA TOUR DE SAINTE-BARBE,
FANTAISIE SUR LE CASTEL NUOVO DE NAPLES.
(Galerie Harrach, Vienne.)
Phot. Kunstverlag Wolfrum.



FIG. 5. — MONSU DÉSIDERIO. PERSPECTIVE ARCHITECTURALE
(Galerie Harrach, Vienne.)
Phot. Kunstverlag Wolfrum.



FIG. 6. — MONSU DÉSIDERIO. ARCHITECTURE DE FANTAISIE
inspirée de l'Arc-de-Triomphe d'Alphonse d'Aragon.
(Galerie Harrach, Vienne.)
Phot. Kunstverlag Wolfrum.

III

L'identification des peintures de Monsù Desiderio sera désormais d'autant plus facile que les œuvres de cet artiste singulier se décelent du premier coup d'œil tant par leurs thèmes que par l'originalité de la facture.

Ce sont toujours des tableaux d'architecture représentant des édifices intacts ou le plus souvent en ruines avec une décoration plastique de statues et de bas-reliefs d'une richesse exubérante. Ces édifices civils ou religieux, palais ou églises, sont d'un style hybride qui tient à la fois du gothique flamboyant, de la Renaissance et du Baroque. Les rosaces et les gâbles gothiques se marient aux formes classiques de la Renaissance : coupoles, colonnes corinthiennes, pilastres cannelés ou fleuris de rinceaux, niches en coquilles, médaillons sculptés. Etrange amalgame sur lequel broche encore le style baroque avec sa tendance à la surcharge décorative (Fig. 3).

Au premier abord, on a l'impression d'être en présence de pures fantaisies architecturales. Il est certain qu'il n'y faut pas chercher le portrait fidèle des monuments de Naples sous la domination espagnole au début du XVII^e siècle. Le peintre semble s'être constitué un répertoire de formes imaginaires où il puisait, comme Watteau dans ses albums de croquis, sans craindre de se répéter : c'est ainsi pour prendre un exemple qu'on retrouve dans ses *Champs de ruines* de la National Gallery et du Musée de Varsovie la même colonne historiée décorée à la façon du fameux *Pilier des Anges* de la cathédrale de Strasbourg de plusieurs étages de statues. (Fig. 7.)

Cependant tous les éléments de ce décor d'opéra ne sont pas sortis de l'imagination de l'artiste, c'est un mélange de fantaisie et de vérité (*Wahrheit und Dichtung*). On y découvre — ou on y devine — des réminiscences d'édifices napolitains qu'il avait quotidiennement sous les yeux. Un des plus reconnaissables est le *Castel Nuovo* ou Château Neuf, construit au bord de la baie de Naples sur le type du château d'Angers par les princes de la dynastie d'Anjou et remanié au XV^e siècle par Alphonse d'Aragon qui intercala entre deux tours un fastueux portail Renaissance en forme d'arc-de-triomphe à deux étages (Fig. 2). Deux des tableaux de la Galerie Harrach nous offrent, sinon une copie exacte, du moins un reflet à peine altéré de ce château. On retrouve dans l'un les grosses tours d'angle avec leur base en talus ou en bossages (Fig. 4), dans l'autre le bas-relief triomphal en forme de frise que surmonte le portail du roi d'Aragon : c'est le même décor de colonnes corinthiennes accouplées, la même allure des chevaux attelés au quadriga du triomphateur (Fig. 6).

Si nous examinons à ce point de vue les deux *Intérieurs d'église* de la Galerie Harrach et du Musée de Budapest avec leurs tombeaux à étages et leurs retables emphatiques à multiples personnages adossés aux murs des bas côtés, nous constatons de même des analogies frappantes avec le décor réel des églises napolitaines Santa Chiara, San Domenico Maggiore, la Chartreuse et San Martino, théâtres de l'activité dévorante de Belisario (Fig. 1). On a même cru pouvoir identifier l'*Intérieur d'église* de la Collection Harrach, remarquable par ses hautes piles quadrangulaires



FIG. 7. — MONSU DESIDERIO, RUINES AU BORD DE LA MER.
(National Gallery, Londres.)

Phot. National Gallery.

décorées de rinceaux auxquelles sont accrochés des ex-voto, jambes et bras en cire, avec San Agostino de' Scalzi.

Plusieurs de ces tableaux représentent des *ruines* sous un ciel d'orage (musées de Londres, de Varsovie). Il est assez naturel que la peinture de ruines soit née à Naples, au pied du Vésuve, près de Pompeï, dans le pays des éruptions volcaniques et des tremblements de terre. Les sujets que nous savons avoir été traités par Monsù Desiderio : *le Déluge*, *l'Incendie de Sodome* montrent bien ce penchant romantique de son imagination avide de catastrophes. Ses enfilades de palais éventrés et croulants au bord de la mer évoquent avec une réelle puissance les séismes destructeurs de l'Italie méridionale et l'on ne peut s'empêcher de songer devant le tableau de la National Gallery à l'aspect désolé que présentait le front de mer de Messine au lendemain du tremblement de terre (Fig. 7).

Suivant les procédés de division du travail en usage à cette époque, Desiderio, comme son contemporain Claude Lorrain, a eu recours pour animer et étoffer ses paysages à la collaboration d'un peintre de figures. Les petits personnages ajoutés au premier plan par Belisario Corenzio s'harmonisent assez bien, comme l'observait Bernardo de Dominicci, avec les fonds d'architecture, mais c'est à peu près leur seul

mérite. Ils sont loin d'avoir l'esprit des figurines de Joseph Vernet, d'Hubert Robert ou de Guardi. La plupart du temps l'étoffeur puise dans la *Légende dorée* ses sujets religieux : il évoque le martyre de sainte Barbe devant la tour à trois fenêtres, emblème de la Trinité, où son père l'avait emprisonnée (Galerie Harrach), saint Georges à cheval transperçant le dragon d'un coup de lance (Galerie Harrach), saint Augustin méditant au bord de la mer sur les mystères de la foi et ramené au sentiment de la faiblesse de l'entendement humain par l'exemple de l'enfant qui s'acharne avec aussi peu de succès que lui à transvaser avec une coquille la mer entière dans un trou creusé dans le sable (National Gallery). Dans les *Intérieurs d'églises*, on voit défiler des prêtres, des fidèles, des mendiants tendant la main. En somme, ces figurants ne jouent qu'un rôle de remplissage très secondaire et ne sont qu'une concession au préjugé encore en vigueur à cette époque qui n'admettait pas plus un tableau d'architecture inanimé qu'un paysage pur sans affabulation.

Faut-il attribuer également à Belisario les figures sculptées, statues ou bas-reliefs qui enjolivent les architectures de Desiderio ? Je ne le crois pas, car elles sont d'une technique très différente et font corps avec les formes architecturales au point qu'il est difficile de supposer qu'elles aient pu être rajoutées après coup par un autre artiste. (Fig. 5.)

IV

Si ce goût des fantaisies architecturales, ce sens du pittoresque des ruines ne se retrouvent au même degré chez aucun peintre de la première moitié du XVII^e siècle, c'est encore par sa technique très déconcertante que Monsù Desiderio se distingue le plus de ses contemporains.

Ses toiles, généralement de petites dimensions, sont peintes dans une gamme de tons fauves et bistrés, presque en camaïeu, avec de vigoureux empâtements qui leur donnent l'apparence d'une tenture de cuir gaufré. Les statues et les bas-reliefs peints dont il décore à profusion ses édifices s'enlèvent en saillie sur le fond de la toile comme un travail d'orfèvrerie au repoussé. Ces empâtements insolites sont obtenus avec des couleurs à la colle de peau que les Italiens employaient de préférence aux émulsions fluides à la caséine. L'effet produit est assez analogue à ces bas-reliefs en papier mâché, mélangé avec du plâtre ou de la poix puis moulé et doré, que les Italiens appellent *cartapesta* et dont ils décorent les coffrets.

A qui Monsù Desiderio avait-il emprunté les éléments de cet art si original ? Peut-être a-t-il pu connaître à Naples les fonds d'or gaufré des peintures espagnoles sur cuir repoussé. Mais ce n'est qu'une hypothèse. On ne voit rien d'analogique ni dans la peinture napolitaine ni dans la peinture française du temps de Louis XIII. Rien de commun non plus avec les tableaux apoloqués des architecturistes hollandais du

xvii^e siècle, Pieter Saenredam et Emmanuel de Witte, qui sont des portraits d'églises et non des fantaisies de visionnaire.

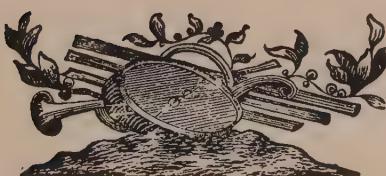
Si l'on veut à toute force lui trouver des affinités avec les peintres de son temps, c'est tout au plus si l'on peut lui trouver quelque parenté avec le Jacques Callot des *Caprices*, avec certains tableaux du « batailliste » Jacques Courtois, tel que celui du musée d'Epinal qui représente un *Combat de cavalerie près des ruines d'un temple*.

Il est plus profitable de rechercher l'influence qu'il a pu exercer sur ses contemporains et d'abord sur Claude Lorrain qui a dû le rencontrer pendant son séjour à Naples vers 1618. N'est-il pas tentant de supposer que le grand paysagiste a pu emprunter au mystérieux Desiderio, que nous croyons son compatriote, l'idée des coulisses architecturales qui encadrent ses soleils couchants ?

Isolée à son époque, l'œuvre de Desiderio semble particulièrement riche d'anticipations. Il semble annoncer à plus d'un siècle de distance les camaïeux fauves du Génois Magnasco et ne peut-on le considérer comme un modeste précurseur des *ruinistes* italiens et français du xvii^e siècle, Pannini, Piranesi, Hubert Robert ? Ses ciels plombés d'orage, l'ombre opaque de ses nefs d'églises pourraient le faire passer pour un *pré-romantique*.

Sans exagérer la valeur d'un artiste plus singulier que génial, qui reste assurément de second plan, on s'accordera sans doute pour reconnaître que ce peintre énigmatique qui apporte une note nouvelle dans l'art encore si insuffisamment exploré de la première moitié du xvii^e siècle, mériterait d'être tiré de l'ombre d'où des recherches ultérieures réussiront peut-être à le faire émerger.

Louis RÉAU.



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

G. K. LOUKOMSKI, **Jacques Vignole**, Paris, A. Vincent, 1927, in-8°, 91 p., 122 pl.; — **Andrea Palladio**, Paris, A. Vincent, 1927, in-8°, 120 p., 123 pl.; — **Jules Romain**, Paris, A. Vincent, 1932, in-8°, 117 p., 103 pl.; — **Les Sangallo**, Paris, A. Vincent, 1934, in-8°, 165 p., 103 pl. (Collection : *Les Grands Architectes*).

Dans la collection, jeune encore, que les éditions A. Vincent ont eu l'heureuse idée de créer, la majeure part a été prise jusqu'ici par les architectes de la Renaissance, à l'étude desquels M. Loukomski s'est voué. Peut-être le dessein de l'œuvre qu'il a entreprise n'a-t-il jamais été mieux exposé que par M. Louis Dimier, dans la préface du *Palladio* :

« La Renaissance était commencée à peine que ceux qui n'avaient voulu n'être qu'élèves parurent comme des maîtres à leur tour. Il n'y a rien de plus original que les façades de palais, les intérieurs d'églises, les ordonnances de colonnes, les répartitions de murailles des Brunelleschi et des Léon Baptiste Albert... Mais le XVI^e siècle fit mieux encore.

« Alors vinrent au monde les vrais maîtres de l'art, grands constructeurs, dessinateurs achevés, artisans à la fois de solidité et de grâce, inventeurs de masses imposantes et de profils châtiés et délicats dont la coupe de Michel-Ange à Saint-Pierre de Rome demeure comme le surprenant témoignage.

« Les Sangallo avaient marqué le point de départ de ce progrès, auquel se rangent aux yeux de l'histoire Bramante, Balthazar Peruzzi et les charmantes fabriques de Raphaël. Alors paraissent Serlio et Vignole, gloires imposantes du nouveau siècle...»

« Serlio, fameux dans Venise et dans toute l'Italie, mandé à Fontainebleau par le roi de France, vit ses ouvrages dans toutes les mains... Vignole suivit, avec plus de retentissement encore, appuyé de réalisations qui ne faisaient pas moins son éloge. Il n'y a pas d'architecture plus male, plus noble et plus fine à la fois que celle dont il donne les modèles : elle fait revivre l'ancienne Rome à nos yeux et son palais de Caprarola égale ce que l'art a produit de plus sublime dans tous les temps.

« Enfin Palladio vint. Non moins sûr et solide, appuyé de règles aussi certaines, il donne l'essor à la magnificence. Sa basilique de Vicence, qui contente partout le goût et la raison, enchanter les regards comme un palais des dieux. Sa Rotonde procure à l'imagination tout le plaisir qu'un art libre des soins matériels auxquels est asservi celui-ci, pourrait donner... C'est ainsi que Palladio apparut à l'Europe entière comme un libérateur du goût. »

Voilà le plan chronologique d'une série de monographies des architectes italiens de la Renaissance, et voici sa raison d'être en France :

« Au milieu des recherches qu'exige l'histoire de l'art dans notre pays, avec tous les éloges qu'elle inspire, je suis de ceux qui ne perdent pas de vue que l'Ita-

lie fut notre école, qu'elle passe en abondance et en perfection d'ouvrages toutes les autres contrées d'Europe, qu'en particulier l'architecture a brillé chez elle d'un extraordinaire éclat... »

On ne saurait mieux exprimer la reconnaissance que nous devons aux grands architectes italiens et l'utilité de leur étude pour l'historien de l'art français.

Les quatre volumes de M. Loukomski déjà parus ont un plan identique : une courte notice biographique précède l'examen des œuvres, généralement dans l'ordre chronologique, une abondante série de planches termine le volume.

C'est la carrière de Julien qui marque l'évolution de la famille des Sangallo : d'abord très florentin, très simple, un peu froid (Madonna dei Carceri à Prato, Sacristie de S. Spirito et palais Gondi à Florence), il reçoit en 1492 la révélation de Rome et ayant adopté le grand art classique, il emploie à le répandre une ardeur de prosélyte et, surtout, des œuvres plus grandes et plus amples (S. Pierre et S. Maria dell' Anima avec Bramante; S. Jean des Florentins).

Son cadet Antoine (dit le Vieux) lui succède en quelque sorte et laisse surtout sa trace à Montepulciano, où la magnifique église S. Biagio et les palais Contucci, del Pecora, Cervini et surtout Tarugi disent sa gloire; à Montesano; aux châteaux de Civita Castellana et d'Ostie.

Mais c'est le neveu d'Antoine et de Julien, Antoine « le Jeune », qui devait porter au comble la gloire des Sangallo : l'église N.-D. de Lorette au forum de Trajan (1507), le palais Regis (1507-1508), les travaux à la Villa Madame (1508-1510), S. Jacques des Incurables, les travaux de S. Pierre et du Vatican (1515-1546) et, enfin, deux chefs-d'œuvre : les palais Farnèse de Rome (1515-1530) et de Caprarola (1515-1517), telles sont les étapes de son étonnante carrière.

Jules Romain peintre à parfois offusqué Jules Romain architecte. M. Loukomski, en signalant et en étudiant un manuscrit négligé jusqu'ici, a presque réussi à prouver qu'il fut même bon théoricien de l'architecture. En tout cas, le recueil de ses bâtiments prouve son génie, et surtout le palais du Té, qu'il édifia, de 1524 à 1534, à Mantoue. Par la forte et simple grandeur du plan et du dessin, il a réussi à rendre puissant un palais bas, construit sans grands frais en matériaux médiocres. La même simplicité, la même sobriété marquent ses travaux au palais ducal de Mantoue et dans la ville, si caractéristiques et si nombreux que le duc pouvait dire : « Ce n'est pas ma ville, c'est celle de Jules Romain! »

Vignole théoricien a eclipsé Vignole architecte. Lui aussi, ce Bolonais ne donne toute sa mesure qu'à Rome, à partir de 1535. Architecte de Jules III, puis des Farnèse, son activité fut immense : la villa du pape Jules III, le Gesù et la corniche du palais Farnèse, à Rome, la villa Lante à Bagnaia suffiraient à le rendre célèbre, ces travaux ne sont cependant qu'une partie de son œuvre d'architecte. Quant à ses livres, ils ont codifié les cinq ordres d'architecture. M. Loukomski a été

particulièrement heureux en définissant sa complexe influence de législateur rigoureux, de créateur du baroque régulier, d'initiateur du baroque fantaisiste.

« Enfin, Palladio vint ! » A part quelques échappées, quelques travaux à Rome, à Venise, à Brescia, à Udine, à Bologne, ce Vicentin, de 1508 à 1580, n'a guère quitté Vicence, qui est à lui comme Mantoue est à Jules Romain, mais ses livres ont rendu son influence universelle.

Ses bâtiments les plus célèbres : la basilique, la loggia, le Théâtre Olympique et les palais particuliers de Vicence ; ses églises de Venise ; ses villas et, singulièrement la Valmarana, la Rotonda, la Maser ont une noble simplicité, qui n'exclut pas la richesse. M. Louis Dimier a fort justement loué l'heureux emploi que Palladio a fait de l'ordre unique et montré que l'architecture anglaise du XVIII^e siècle, qui marque une grande époque de l'art, a été créée par l'influence du maître. On pourrait aisément la montrer plus loin encore, jusqu'en Russie et dans les Amériques. Peu d'œuvres littéraires ont eu le retentissement des quatre livres d'architecture de Palladio.

Ce beau sujet, M. Loukomski l'a traité avec ampleur, avec amour, un amour si violent qu'il en devient parfois désordonné. Il ne faut pas lui demander ces divisions régulières bordées de buis taillé dont s'honorent les livres français. Il faut le prendre et le lire tout entier ; biographie, étude de l'œuvre, catalogue, légendes des planches se complètent, ou se corrigeant en se chevauchant. Parfois même un volume est complété par un autre. Ce n'est qu'arrivé au bout qu'on est sûr de savoir tout ce que l'auteur voulait dire, mais il faut avouer qu'en effet il a dit à peu près tout ce qui était utile.

Il serait aisément de relever ici des coquilles, des références incomplètes ; aisément et injuste. M. Loukomski, par cette publication heureusement inspirée, riche de faits, excellamment illustrée, rend à l'histoire de l'art un grand service dont il convient de le remercier ; remercions aussi l'éditeur que ne rebutent pas les temps difficiles et demandons à tous deux la suite et particulièrement *Serlio*.

P. E.

MARTIN-ROSSET (Abbé). — *Lanslevillard, les peintures murales de la chapelle Saint-Sébastien et les panneaux sculptés de l'église* (chez l'auteur, curé de Notre-Dame du Cruet, par La Chambre, Savoie, 1934).

Tous les visiteurs de la Savoie qui s'intéressent aux arts ont contemplé le vaste cycle de peintures murales (*Vie de Jésus* et *Vie de saint Sébastien*) qu'abrite à Lanslevillard, au pied du Mont-Cenis, la chapelle Saint-Sébastien. Il a été, de la part de M. Lucien Bégule, l'objet d'une étude détaillée, publiée dans les *Mémoires de l'Académie de Lyon* pour l'année 1918, qui concerne en même temps la décoration, curieuse elle aussi, de la chapelle Saint-Antoine à Bessans, autre village de la Haute-Maurienne. L'auteur a signalé l'intérêt particulier de ces deux ensembles, où se croisent, pendant la seconde moitié du XV^e siècle, les influences franco-flamandes d'une part, italiennes de l'autre. Mais quelques planches seulement illustrent le travail de M. Bégule. M. l'abbé Martin-Rosset, qui a été longtemps curé de Lanslevillard, vient de satisfaire à ce *desideratum* en

publiant, dans un petit album de 16 pages, la reproduction de toutes les scènes tracées aux murs de la chapelle Saint-Sébastien. Ses figures sont de petit format, mais nettes et bien venues. L'opusculle est destiné surtout aux touristes, qui y trouveront un utile résumé du mémoire de M. Bégule, mais nul doute qu'il ne rende aussi un réel service aux travailleurs, en mettant sous leurs yeux une abondante série de matériaux dont l'approche était jusqu'ici interdite à qui n'avait vu de ses yeux les originaux.

MARCEL BULARD.

CARL KJERSMEIER. — *Centres de style de la sculpture nègre africaine*. Premier volume. Afrique occidentale française. Paris, 1935. Ed. Albert Morancé. Illums Bog-Afdeling, Copenhague. 38 p., 64 pl.

La cause de l'art nègre ne serait-elle pas gagnée, qu'un volume tel que celui-ci suffirait à vaincre les dernières résistances. La beauté de certains cimiers de casques bambaras, pour ne prendre qu'un exemple, où le sculpteur a joué avec un art exquis de la courbe des cornes d'une antilope, comme ses devanciers millénaires sur les vases de Suse, parle d'elle-même, et n'a pas besoin d'être démontrée. L'instinct de ces « peuples de la nature » qui, partis de l'expérience sensorielle, recréent un monde de forme nouvelles mais inspirées, leur génie spontané de l'abstraction et du style ouvrent des abîmes devant la pensée. Qu'à tout instant, en feuilletant cet album, on reconnaisse les modèles qu'ont eus devant les yeux les plus avancés de nos peintres et de nos sculpteurs, il y a de quoi faire douter de l'audace de ceux-ci. Il y a loin de l'imromptu de ces conceptions aux variations laborieuses qu'ont jouées sur ces thèmes des super-civilisés en mal d'ingénuité... ou de scandale. Mais laissons ces comparaisons qu'on accusera d'être volontairement désobligeantes. Le don primitif de créer apparaît ici dans une incomparable splendeur. L'auteur de ce livre a fait un choix sage parmi la récolte qu'il a rapportée de ses voyages. Ce premier recueil nous conduit en Mauritanie, au Sénégal et au Niger : au Soudan, chez les Bambara et les Habbé ; en Guinée, chez les Bassa et les Kissi ; sur la Côte d'Ivoire, chez les Bobo, les Senofo, les Baoulé, les Dan.

Un texte bref met de l'ordre dans nos impressions. L'analyse et le jugement sont mesurés et sages, mais lorsqu'on a donné la palme à l'art bambara, on en a presque regret en contemplant un masque baoulé. Quant à la mystique qui inspire de si parfaites techniques, M. Kjersmeier ne fait guère qu'y faire allusion. On voudrait en savoir davantage. Les planches sont fort belles, grâce d'abord à l'habileté extrême du photographe.

J. B.

LUDWIG RAUSCHER. — *Positives Tiefdruckverfahren der Ton-und Strichaetzung*. Avec une introduction de Zoltán Takács v. Felvincz, 30 p. et 4 pl.

Rauscher est mort en 1914 laissant inédit l'exposé de découvertes qui lui avaient coûté douze ans de recherches. Il s'agit d'un nouveau procédé de gravure, selon lequel les différents tons sont reproduits au positif et directement, sur la planche de cuivre, comme dans l'aquarelle ou le dessin à la plume ou au lavis. Ce procédé utilise différents acides ou métaux dilués, et surtout le chlorure de platine.

J. B.

REVUE DES REVUES

ALBANIA (Cahiers d'archéologie, d'histoire et d'art, en Albanie et dans les Balkans (1935, n° 5). LÉON REY, *Fouilles de la Mission française à Apollonie d'Ilyrie (1931-1933)* : I. Le monument des Agonothètes. II. Découverte faite sur le sommet Sud. — LÉON REY ET HASAN CEKA, *La mosquée de Etéhem Bey (à suivre)*. Mosquée construite à Tirana de 1791 à 1819. — ADRIEN BRUHL, *Fouilles de la Mission française à Apollonie d'Ilyrie (1931-1933)* : II. L'inscription du monument des Agonothètes. — *Inscriptions d'Apollonie et de Durazzo.*

L'AMOUR DE L'ART (janvier 1935). RENÉ HUYGHE, *A la recherche du temps retrouvé*. Sur la « carence d'une culture ». — CHARLES STERLING, *Le problème des influences. Espagne et France au XVII^e siècle*. — J. REWOLD ET L. MARSCHUTZ, *Cézanne au Château Noir*. — J.-CH. MOREUX, *Châteaux de France : Gaillac*. — WALDEMAR GEORGE, *Les miroirs de Bolette Natanson*.

(Février). P. et N. VERLET, *Le bureau*. Histoire élémentaire, fragmentaire et sommaire du meuble ainsi nommé. — WALDEMAR GEORGE, *Le sentiment antique dans l'art moderne*. — R[ENÉ] H[UYGHE], *Dossier d'un primitif français*. Etude, par les procédés du laboratoire du Louvre, de la *Sainte Madeleine et une donatrice du Musée*.

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE, 1935, fasc. 2. — KARL KELLER-TARNUZZER, *Le dépôt de bronze de Schiero (Graubünden)*. Trouvaille de bronzes préhistoriques faite en 1914. — R. FORRER, *La monnaie de bronze gauloise de Petinesca, avec R et le dragon*. Monnaie unique déjà signalée en 1872, l'auteur en rapproche trois autres pièces de types analogues; premier siècle avant J.-C., peu avant Jules César. — RICHARD WIEBEL, *Iconographie de la cathédrale de Coire (fin)*. — HEINRICH JERCHEL, *Un psautier cistercien de Besançon, œuvre de la Suisse allemande, du milieu du XIII^e siècle*. — HEINRICH ALFRED SCHMID, *Oeuvres inconnues de Hans Holbein le jeune, à Bâle*. Dessins d'orfèvrerie, carton de vitrail, gravures sur bois. — LINUS BIRCHLER, *Histoire de la construction de l'église Saint-Just, à Flums*. L'église gothique (suite). Architecture, peinture et sculpture. — P. ALBANS STÖCKLI, *Origines du retable d'Engelberg*. Début de la Renaissance en Suisse. Les sujets en sont empruntés aux gravures du *Geistliche Uslegung des Lebens Jhesu Christi*, imprimé à la fin du XV^e siècle. — MELA USCHERICH, *Le thème des deux figures chez Conrad Witz*. — G. SCHMIDT, *Les peintures restaurées de l'Eglise réformée d'Ilanz*. Les peintures de la voûte, datées de 1518, ont été restaurées en 1934, par Chr. Schmidt et fils, de Zurich. — M. BENDEL, *Orfèvres de Schaffhouse du XV^e et du XVI^e siècle*. Données chronologiques d'après des documents d'archives.

APOLLO (avril 1935). AUGUST L. MAVER, *Un bas-relief de la fin de la période gothique : La Mort*

de la Vierge, à la cathédrale de Valence. Sculpture sur bois de 1470 environ. — RALPH EDWARDS ET K. DE B. CODRINGTON, *La période indienne du mobilier européen* (III). Meubles anglais de la fin du XVII^e siècle au décor inspiré par l'art de l'Inde. — E. ALFRED JONES, *Anciennes marques de couteliers de Sheffield*. D'après les registres d'inscription conservés depuis 1614. — R. GOODWIN-SMITH, *Le chandelier anglais en métal*. Examen rapide, des origines à la fin du XVIII^e siècle. — JULIAN A. MILLEST, *Albert de Belleroche* (avec un court avant-propos de Frank Brangwyn). Coup d'œil sur l'ensemble de la carrière du peintre, depuis 1884. — J.-G. NOPPEN, *Peintures médiévales jadis à Westminster*. D'après des dessins de Stothard (1819). — BASIL BURDETT, *Un aquarelliste australien*. John D. Moore, paysagiste. — EUGEN MESTERHAZY, *Une fameuse statue équestre hongroise*. Saint Georges et le dragon, œuvre de Martin et Georges de Kolozsvár (1373).

ART (mars 1935). MARCHAL E. LANDGREN, *Robert Loftin Newman*. Peintre américain (1827-1912). — WALTER CURT BEHRENDT, *L'architecte de notre temps*. — DUNCAN PHILLIPS, *La personnalité dans l'art* : II. — WILLIAM ZORACH, *Outils et matériaux* : IIIC. Sur la taille directe en sculpture. — F.-A. GUTHHEIM, *La peinture à Chicago*. Sur la 39^e exposition annuelle de Chicago.

L'ART ET LES ARTISTES (mars 1935). ELISABETH DE MONDÉSIR, *La sculpture sur bois en Bavière aux XV^e et XVI^e siècles*. — GASTON DERYS, *Maurice Asselin*. — ROGER BRIELLE, *Joseph Floch*. — MICHEL FLORISOONE, *Jean Bernard*. — MAGDELEINE A.-DAYOT, *De la reliure. Une visite à René Kieffer*.

(Avril). — GILLES DE LA TOURETTE, *Georges de la Tour, intimiste*. — HENRI FOCILLON, *Théodore Brenson*. — MAGDELEINE A.-DAYOT, *Tamara de Lembecka*. — EUGÈNE DABIT, *Christian Caillard*. — PAUL FIERENS, *Kretz*.

THE ART INDEX (mars 1935). Index des noms d'auteurs et de matières des périodiques reçus entre le 8 novembre 1934 et le 15 février 1935.

L'ARTE, mars 1935. — MATTEO MARANGONI, *Sculptures inédites à Pise*. Quatre grands bas-reliefs scellés aux murs de l'église San-Sisto : deux *Scènes de la vie de saint Sixte*, *Annonciation*, *Crucifixion*, œuvres pisanes de la seconde moitié du XIV^e siècle, sept bas-reliefs au Giardino Rossetti : *Prophète*, deux *Sybilles*, *Saint, Prophète et prophétesse*, *La Madeleine et un saint*, *Saint Mathieu et l'ange*. — MARIA-LUISA GENGARO, *Orientation de la critique d'art au XX^e siècle*. Roberto Longhi, Ardengo Soffici, Ugo Ojetti, Eugenio d'Ors, Waldemar George, Alan-Roger Fry, Bernhard Berenson, Wölfflin. — LIONELLO VENTURI,

L'impressionnisme. Vue d'ensemble. — ANNA-MARIA BRIZIO, *Livres récents sur l'art italien*.

BULLETIN MONUMENTAL (1935, 1^{er} fascicule). MAURICE DUMOLIN, *L'abbaye Saint-Jean de Sorde (Landes)*. Étude des restes de l'église romane. — H. MASSON, *Le rationalisme dans l'architecture du moyen âge*. Etude et discussion de la thèse de M. Abraham (*Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris, Vincent, 1934). — DUHEM, *L'église Saint-Désiré de Lons-le-Saunier*, église romane récemment restaurée. — DENISE JALABERT, *De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes. I. Le Sphinx*. — F. DESHOUILIÈRES, *Chronique*. — BARON BURTHE D'ANNELET, *Eglises et monuments classés*. Au cours de 1934.

DEMARETEION (vol. I, n° 1, 1^{er} trimestre 1935). Dr G. SEVEREANO, *Une coupe attique de Chachrylion*. Coupe de la collection de l'auteur, une des dix-sept connues de cet artiste. — ARTHUR SAMBON, *Le portrait sous Constantin I.* — RÉMY COTTEVIEILLE-GIRAUDET, *Monnaies musulmanes et sassanides, à propos de l'Exposition Firdousi*. Monnaies des califes et sultans contemporains ou protecteurs du poète (946-1031). — JEAN HUBERT, *Le fauteuil du roi Dagobert*. Ce célèbre monument, conservé au Cabinet des Médailles, serait une œuvre du haut moyen âge et non un ouvrage antique. — CHARLES MAUMENÉ, *Le visage royal d'Henri IV, des médailles de Guillaume Dupré aux peintures de Rubens*.

HUMANISME ET RENAISSANCE [Extraits des sommaires] (Tome I, fascicules 1-4). PIERRE DU COLOMBIER ET PIERRE D'ESPEZEL, *L'habitation au XVI^e siècle d'après le Sixième livre de Serlio*. Étude sur les habitations en France d'après ce manuscrit retrouvé. — E. DROZ, *L'illustration des premières éditions parisiennes de la Farce de Pathelin*. — JEAN PORCHER, *Documents sur la reliure française au XVI^e siècle*.

(Tome II, fasc. I, 1935, janvier). EMILE-A. VAN MOË, *Documents nouveaux sur les libraires, parcheminiers et imprimeurs en relation avec l'Université de Paris à la fin du XV^e siècle*. — JACQUES LAVAUD, *Les noces de Joyeuse*. Documents inédits sur les fêtes données par Henri III à l'occasion du mariage de son favori Joyeuse : festins, ballets, mascarades, etc. — E. DROZ, *Une plaque de reliure française inconnue*. A l'effigie de saint François de Paule. — JEAN PORCHER, *Deux tapisseries à rébus*. Tapisseries du Musée des Arts Décoratifs : *l'Amour sacré et l'Amour profane*.

(Tome II, fasc. II, 1935, avril). CHARLES PERRAT, *Barthélémy Buyer et les débuts de l'imprimerie à Lyon* (à suivre). — E. DROZ, *Prix d'une reliure à la médaille d'Henri II*. Mention manuscrite contemporaine de la reliure.

DIE KUNST (avril 1935). THEODOR FISCHER, *La peinture murale* (suite). A propos des œuvres d'Alfred Heinrich Pellegrini, peintre contemporain. —

FRITZ HELIWAG, *L'utilité de la critique d'art*. — HEINRICH MOSHAGE, *Réflexions sur le portrait plastique*. Œuvres de l'auteur : buste en bronze de Stefan George, médailles et plaquettes. — L'art munichois. A propos d'une exposition de peintures et de sculptures contemporaines à Munich. — HEIN GORNY, *La photographie d'art*, Œuvres de l'auteur. — Le peintre munichois Hans Gött. — Architectures d'Erwin Hinderer. — Intérieurs de Rambald von Steinbüchel. — Objets d'art décoratif. — Fermonneries de Carl Wyland.

OLD MASTERS DRAWINGS (mars 1935). LILI FRÖLICH-BUME, *Dessins inédits du Parmesan*. — Notes sur des dessins : J. BYAM SHAW, Francesco Botticini; A.-E. POPHAM, *Pierre Brueghel l'Ancien*; W. BOECK, *Bernardino Butinone*; P. WESCHER, *Aert Claesz*; J. BYAM SHAW, *Lorenzo di Credi*; A.-E. POPHAM, *Dessin du style d'Hugo van der Goes*; CAMPBELL DODGSON, *Hendrik Goltzius*; CAMPBELL DODGSON, *Dessin du monogrammiste H.B.*; K.-T. PARKER, *David Teniers le jeune*; K.-T. PARKER, *Lorenzo Tiepolo* (?).

PANTHEON (avril 1935). LEPORINI, *L'éénigme des manuscrits enluminés du roi René d'Anjou*. Les miniatures du manuscrit de Vienne, le *Cuer d'amour épis*, daté de 1460, ont été attribuées au roi René lui-même. Il a paru plus vraisemblable d'y voir une œuvre de Jean Fouquet. M. Leporini propose d'y reconnaître la collaboration du roi et de ce peintre. — ANDREAS PIGLER, *Luca Longhi portraitiste*, *La lisense* de la collection Herzog, à Budapest, a été attribuée à Giulio Campi, à Jules Romain, puis à Niccolò dell'Abate. M. Pigler la donne à Luca Longhi, de Ravenne (1507-1580), auteur de portraits célèbres en son temps. Un document permet d'identifier la personne représentée avec Orsina de Grassi, femme d'Antonio della Volta. Un portrait du cardinal Alexandre Farnèse est également de la main de Luca Longhi. — A. DE HEVESSY, *L'exposition des peintres de la réalité à Paris*. Georges de la Tour, les Le Nain, Sébastien Bourdon, Claude Vignon, Philippe de Champaigne, Baugin, Bizet, Gobin, Linard, Moillon, Stosskopff. — W. DROST, *La fresque de la Crucifixion, à Pelplin*. Fresque du monastère cistercien de Pelplin, près de Marienburg, restaurée en 1881. Fin du moyen âge allemand, sous l'abbé Peter Höningfeld (1402-1437). — *Un nouveau buste inconnu de Voltaire, par Houdon*: Collection particulière, à Berlin, daté de 1777. — OTTO VON FALKE, *Calices carolingiens*. — JULIUS HELD, *Un saint Jean-Baptiste de l'entourage de Claus Sluter*. New-York, Metropolitan Museum.

PARNASSUS (mars 1935). HELEN MAC CLOY, *Un art perdu qui renaît : récents développements du vitrail en Amérique*. — STEPHAN BOURGEOIS, *La sculpture italienne de la Renaissance*. A propos d'une exposition à la galerie Drey, à New-York. — EDWARD STEESE, *Les grandes églises de Catalogne. Gérone, Perpignan, Manrèse, Barcelone, etc.* — LAURANCE P. ROBERTS, *Une stèle de la dynastie des Wei du Nord*. Bas-relief de pierre à trois personnages daté de 505. — FRANK JEWETT MATHER, JR., *Un por-*

trait idéal de Shotoko Taishi. Peinture japonaise sur soie, vers 1400. — ALFRED SALMONY, **Le musée artistique de Seattle.**

LA REVUE DE L'ART, REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE (mars 1935). ALEXANDRINE MILLER, **Un miniaturiste français en Russie : De Châteaubourg.** Miniaturiste dont on suit la trace en Angleterre, en Allemagne, en Russie et enfin en France, de 1805 à 1837. — PIERRE LIÈVRE, **Petits portraits sculptés de l'époque romantique.** Statuettes exécutées entre 1830 et 1850 par Chaponnière, Pradier, Barre, Grootaers, J.-C. Petit, Dantan jeune, Boitel, Cumberworth, Cavelier. — PIERRE VASSEUR, **Paul Gauguin à Copenhague.** — H.-E. DEL MEDICO, **Le Cycle du trépas de la Vierge.** Sur un retable en bois sculpté du début du XV^e siècle, à l'église de Ter-nant (Nièvre). — W. MAMOUROVSKY, **Les chiens dans les tableaux de Desportes et d'Oudry.** Au Musée des Beaux-Arts de Moscou.

(Avril 1935). FERNAND MERCIER, **Le retable de Besançon.** Sur quatre importants panneaux de la fin du XIV^e siècle récemment découverts au musée de Besançon par l'auteur. — ERNEST DE GANAY, **Les jardins de Ménars.** — WART ARSLAN, **Tableaux des Bassan dans les collections particulières.**

REVUE HISTORIQUE (janvier-février 1935). [Extrait]. M. J. ROSTOVTEFF, **La Syrie romaine.**

LA REVUE MUSICALE (mars 1935). ANDRÉ SUARÈS, **Orphée.** Sur l'Orphée de Gluck. — Lettres inédites de Berlioz. — P. COLLAER et J. WETERINGS, **Une œuvre nouvelle d'Alban Berg, Loulou.** — NORBERT DUFOURcq, **Les différents jeux de l'orgue français de la Renaissance.** — KATHI MEYER, **Un ballet à Cassel au XVII^e siècle.** Œuvre de Du Haye.

(Avril). M. D. CALVOCORESSI, — César Cui (1835-1918). — SUZANNE CLERCX, **Carl-Philipp-Emanuel Bach.** — PAUL NETTI, **La naissance de la musique autrichienne au XVII^e siècle.** — CHARLES KOECHLIN, **Sur l'évolution de la musique française avant et après Debussy.**

OUD HOLLAND, 1935, I. — CL. BRIÈRE-MISME, **Un émule de Vermeer et de Pieter de Hooch, Cor-nélis de Man,** I. Première partie d'une étude complète consacrée à ce peintre, bien connu des anciens biographes, mais dont les ouvrages ont été attribués, par la suite, à divers maîtres. Œuvres authentiques : le *Fondoir d'huile de baleine dans l'île Jan Mayen*, des mari-

nes, des intérieurs d'églises, des portraits, des tableaux corporatifs, comme la *Leçon d'anatomie du professeur S' Gravezand*, à l'hôpital de Delft, et les *Pharmacien*s du Musée de Varsovie, des tableaux de famille et des scènes de genre. — JULIUS BAUM, **L'Influence néerlandaise sur la peinture, à Ulm, à la fin du XV^e siècle.** Comparaison d'œuvres de Schüchlin, de Wolgemut, avec celles de Dirk Bouts, et de maîtres souabes et ulmiens, avec des descendants de Rogier Van der Weyden. — A. BREDIUS, **Encore un contrat de peintre.** Il s'agit de Thomas Willeboirst, né à Berg-op-Zoom; de son élève, Johan van Erlewyn, et de Jacobus van der Creke. — CAMPBELL-DODGSON, **Lucas van der Leyden, illustrateur de livres.** — E. WIERSUM, **Harmen Hals à Vianen.** — N.-J.-M. DRESCH, **Inventaire des biens de Caesar van Everdingen.** D'après des comptes relatifs aux biens de la veuve du peintre d'Alkmaar (1617-1678). — A. BREDIUS, **Documents d'archives.** Au sujet du peintre d'Amsterdam Jan Woutersz (1602-1652?).

1935, II. — N. BEETS, **Artistes du XVI^e siècle. IV. Lucas Corneliszoon de Kock.** Une histoire domestique et policière. Identification du graveur monogrammiste « L.-Cz. » avec Lucas Corneliszoon de Kock. — A. BREDIUS, **Archives. I. Le peintre Gerrit Berleborch. IV. Dirck Carbasius.** — PAUL DERWIES, **Quelques nouvelles plaquettes de Paul Van Vianen.** Quatre plaquettes du Musée de l'Ermitage, à Léningrad : *Mercure et Argus* (argent), *Diane et Endymion*, *Chasse au sanglier*, *Ganimède* (plomb) et datées 1604-1610; suggestions sur les dates d'autres plaquettes. — E. ALFRED JONES, **Christian Van Vianen, orfèvre en Angleterre.** — W.-F.-H. OLDEWET, **Extraits du Journal des Trésoriers d'Amsterdam (1761-1811).** — J. DUVERGER et M.-D. DENKEL, **Ouvrages récents sur l'art hollandais, les Pays-Bas et la Belgique.**

REVUE ARCHÉOLOGIQUE, octobre-décembre 1934. — AMELIA HERTZ, **Les débuts de l'écriture.** — ANNE ROES, **Motifs iraniens dans l'art grec archaïque et classique.** « Quelques motifs usités dans l'art grec doivent être d'origine perse, parce que ce sont des symboles iraniens », ce qui soulève l'importante question des apports perses à l'art grec archaïque. — ROGER TEXIER, **Anios de Délos.** Origine et culte d'Anios, le roi-prêtre de Délos, qui apparut à Enée et à Anchise (*Enéide*, Léon III). — GUY DE TERVARENT, **L'Ermite du polyptyque de Cardona.** Dans un panneau jusqu'ici inexpliqué de ce polyptyque (fin du XIV^e siècle), l'auteur reconnaît une scène de la vie de saint Amadour, d'après une légende catalane. — FRANZ CUMONT, **Une campagne de fouilles à Doura.** Campagne de la cinquième saison (1931-1932), d'après le rapport de J. Rostovtzeff.

PARTIR... PARTIR...

POUR VOS
DÉPLACEMENTS, UTILISEZ LE
BILLET DE FAMILLE
OFFRANT JUSQU'A ...
75% DE RÉDUCTION
DÉLIVRÉ TOUTE L'ANNÉE
RENSEIGNEMENTS
DANS LES GARES DU
RÉSEAU DE L'ÉTAT

ETAT



CHEMIN DE FER DU NORD

Services les plus rapides vers l'Angleterre

De jour : par **CALAIS ET BOULOGNE**
traversées les plus courtes
quatre services quotidiens
dans chaque sens

De nuit : par **DUNKERQUE**
la route qui fait gagner du temps.

TRAINS RAPIDES DE GRAND LUXE Voitures Pullman

« LA FLÈCHE D'OR »

Paris-Londres par Calais en 6 h. 40.
Paris-Calais sans arrêt : 300 kilom. en 3 h. 10.

« L'ÉTOILE DU NORD »

Paris-Amsterdam en 7 h. 30.
Paris-Bruxelles sans arrêt.

« L'OISEAU BLEU »

Paris-Anvers en 4 h. 20.
Paris-Bruxelles sans arrêt

TRAIN DE LUXE « NORD-EXPRESS »

Paris-Liège-Cologne-Berlin-Varsovie-Kovno-Riga.

CHEMINS DE FER DE L'EST

Les forts de Verdun et les Champs de bataille de l'Argonne

Des excursions combinées, chemin de fer et auto-car, sont organisées à des prix très réduits les Dimanches 21 avril, 5 et 19 mai, 30 juin, 14 et 28 juillet, 15 et 29 septembre, ainsi que le lundi de Pentecôte (10 juin) pour la visite des forts de Verdun et des champs de bataille de l'Argonne.

Les forts de Verdun

Départ de Paris à 6 h. 55

Retour à 23 h. 55

Paris-Verdun en chemin de fer. — Visite en auto-car de Verdun, la côte du Poivre, les carrières d'Haudremont, Louvemont, la Tranchée des Baïonnettes, l'ossuaire et le fort de Douaumont, Fleury, la Chapelle-Sainte-Fine, le fort de Souville, le fort de Vaux, le fort de Tavannes, retour à Paris en chemin de fer.

Prix total (déjeuner à Verdun compris) : 100 francs.

Les Champs de bataille de l'Argonne

Départ de Paris à 6 h. 55

Retour à 23 h. 55

Paris-Sainte-Menehould en chemin de fer. — Visite en auto-car de Sainte-Menehould et Vienne-le-Château, le Four de Paris, le bois de la Grurie, Abri du Kronprinz, Romagne, Montfaucon, la côte 304, le Mort-Homme, Verdun, retour à Paris en chemin de fer.

Prix total (déjeuner à Varennes-en-Argonne compris) : 130 francs.

Pour tous renseignements, s'adresser :

Au Bureau de Tourisme de la gare de l'Est à Paris.
A l'Union Nationale des Agences de Voyage, 101, avenue des Champs-Elysées, à Paris.

Les expositions des étapes

de

L'ART CONTEMPORAIN

constituent

UNE VIVANTE HISTOIRE DE L'ART MODERNE

EN VENTE

les catalogues des expositions :

I. Seurat et ses amis.....	3 fr.
II. Gauguin et ses amis.....	épuisé
III. Le Salon	3 fr.
IV. Les Fauves.....	3 fr.
V. Les créateurs du Cubisme.....	3 fr.

Chaque catalogue, 24 × 15 cm, 24 pages, 20 illustrations,
3 francs, franco.

GRANDS RÉSEAUX DE CHEMINS DE FER FRANÇAIS

BILLETS D'ALLER ET RETOUR INDIVIDUELS délivrés à l'occasion DE CONGRÈS ET MANIFESTATIONS ANALOGUES

Sur demande adressée un mois à l'avance par les organisateurs au Secrétariat du Comité de Direction des Grands Réseaux, 42, rue de Châteaudun, à Paris, des billets spéciaux sont délivrés, à l'occasion de Congrès ou manifestations analogues se tenant en France ou à l'étranger, aux personnes qui y prennent part ainsi qu'aux femmes, enfants mineurs et filles non mariées des participants, lorsque le nombre des congressistes empruntant le chemin de fer est au minimum de 20 par réunion.

Délivrés en toutes classes pour un parcours d'aller et retour égal ou supérieur à 50 km, ils comportent une réduction de 40 % sur les prix des billets simples à place entière et permettent de s'arrêter 2, 4 ou 6 fois en cours de route, suivant la distance.

La durée de validité de ces billets est au maximum de 15 jours pour les manifestations se tenant en France, sans faculté de prolongation.

P. L. M.

LA BONNE FORMULE...

Pour vous qui voulez voir du pays à votre fantaisie, faites comme le parfait touriste : ne prenez pas de billet, prenez une carte d'excursions. Ainsi vous pourrez atteindre la région que vous aurez choisie, la visiter à votre gré, découvrir chaque jour un paysage nouveau, vous arrêter pour repartir, vous reposer le soir dans la patiente attente de la surprise du lendemain et, au retour, parler de la Savoie, du Dauphiné, du Jura, du Morvan, de l'Auvergne, de la Provence et de la Côte d'Azur.

Cette manière de voyager est très avantageuse si vous désirez vous déplacer beaucoup dans une contrée. Elle supprime tout aléa dans l'établissement d'un budget de voyage.

Le P.-L.-M. tient à votre disposition toute l'année en 1^{re}, 2^e et 3^e classes des cartes d'excursions à prix réduit de 15 ou 30 jours. Les enfants de 3 à 7 ans paient moitié prix. Si vous souscrivez des cartes de famille au même moment et pour le même parcours, vous bénéficiez de réductions supplémentaires.

Pour être renseigné plus en détail, adressez-vous aux gares, bureaux et agences du P.-L.-M.

PRINCIPALES AMÉLIORATIONS PROJETÉES PAR LE RÉSEAU P.O.-MIDI AU 15 MAI 1935

Le Réseau P.O.-Midi, qui termine actuellement les travaux d'électrification de la section Vierzon-Brive de sa ligne Paris-Toulouse envisage à cette occasion pour le 15 mai prochain de notables améliorations de ses horaires.

Sur la ligne de Paris-Port-Bou, il se propose de retarder le train rapide 77 jusqu'à 22 heures au départ de Paris-Quai d'Orsay pour relever le service de 14 heures de Londres tout en avançant l'arrivée à Toulouse de 1 heure (8 heures au lieu de 9 heures), et de 1 h. 20 à Port-Bou.

Le train express 79 partant de Paris-Austerlitz à 22 h. 40 sera prolongé de Brive d'où il partira vers 7 h. 30, jusqu'à Toulouse (arrivée vers 12 heures).

Le train rapide 56 partirait de Toulouse vers 13 h. 25 (au lieu de 10 h. 30) et arriverait à Paris-Quai d'Orsay vers 23 h. 25, soit un gain de 40 minutes. Il relèverait à Toulouse la correspondance des trains express 110 de Sète et rapide 570 de Bayonne, établissant ainsi une relation nouvelle de jour entre Perpignan (départ vers 8 heures), Narbonne (départ vers 9 h. 50) et Paris.

L'origine du train express 52 serait reportée de Brive à Toulouse (départ vers 8 h. 30) et l'arrivée à Paris s'effectuerait vers 19 h. 10. Il relèverait à Toulouse la correspondance du train rapide 106 de Marseille et Sète.

Une relation de matinée serait créée entre Limoges et Paris du 1^{er} mars au 5 novembre par déplacement du train 60 qui partirait de Limoges à 6 h. 45 et arriverait à Paris-Quai d'Orsay à 12 h. 30.

Des améliorations importantes sont prévues aussi sur la ligne de Bretagne où le train express 193 (Paris à Tours par Vendôme), partant une heure plus tôt, soit vers 19 h. 50 de Paris-Orsay, serait prolongé de Tours à Savenay par Saumur, Angers, Nantes, pour correspondre à Redon avec un train arrivant à Quimper vers 7 h. 09.

Sur la ligne de Bordeaux-Sète, actuellement en cours d'électrification, des trains seront accélérés et de nouvelles relations transversales établies.

Le train rapide 114 Marseille-Sète partirait de Marseille à 9 heures au lieu de 8 h. 25 et arriverait à Bordeaux à 19 h. 15, gagnant ainsi 50 minutes de Marseille à Bordeaux. Il correspondrait à Tarascon avec le train 733 de Strasbourg créant ainsi une nouvelle relation rapide de Strasbourg et Lyon avec la région du Midi. Départ de Strasbourg à 23 h. 11, de Lyon-Perrache à 7 h. 15, arrivée à Narbonne à 13 h. 32, à Toulouse à 15 h. 37.

Par ailleurs, le train express 110 partirait de Sète à 8 h. 41 au lieu de 8 h. 2 et assurerait une relation avec Marseille en continuant un nouvel express P.L.M. partant de Marseille à 5 h. 25.

Toutes ces modifications sont actuellement soumises à l'Administration Supérieure; d'autres sont encore en cours d'étude.

LISEZ
BEAUX-ARTS

Le Journal des Arts

et vous serez au courant de

TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

Paraissant tous les vendredis

6 ou 8 pages, format journal, abondamment illustrées

1, rue de La Baume, Paris (VIII^e)

ABONNEMENTS

FRANCE : un an **42** fr.; six mois **23** fr.

ETRANGER (pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) : un an **56** fr.; six mois **30** fr.

AUTRES PAYS : un an **70** fr.; six mois **38** fr.

**Société des Amis de la Bibliothèque d'Art
et d'Archéologie de l'Université de Paris**

Fondation Jacques Doucet

11, rue Berryer, Paris (VIII^e)

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundis, mercredis et vendredis.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1933 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie au prix de 75 f.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr.; un trimestre : 25 fr.; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8^e).

LES BEAUX-ARTS
ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS
140, Faubourg Saint-Honoré, Paris (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

PARU FIN 1934

GABRIELLE CAPET

PAR LE COMTE ARNAULD DORIA

Un volume in-4° (25×32)

de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice. **100 francs.**
(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935*)

DÉJA PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) **150 fr.**

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice. **275 fr.**
(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932*.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire **260 fr.**

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. Volume in-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire. **260 fr.**

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). **200 fr.**
(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930*.)

PIERRE FRANCATEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) **150 fr.**
(*Prix Charles Blanc, Académie française, 1929*.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. **175 fr.**
(*Prix Charles Blanc, Académie française, 1928*.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice. **225 fr.**
(*Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929*.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Painter*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) **200 fr.**

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes) **150 fr.**
(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928*.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancet*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) **150 fr.**

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° dont un de texte (220 d.) et un d'illustration (220 p. contenant 480 phototypies); tout l'œuvre connu de l'artiste. **750 fr.**

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 400 pages dont 128 d'illustration (238 héliogravures, tout l'œuvre connu de l'artiste). **300 fr.**

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,
DEGAS, BERTHE MORISOT, JEAN FOQUET